UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

MIĘDZYUCZELNIANY INSTYTUT FILOZOFII I SOCJOLOGII

BARBARA BUCZEK

Spotkania współczesnej twórczości muzycznej ze sztukami plastycznymi jako problem filozofii kultury. Lata 1945-1980. Wybrane zagadnienia.

Praca doktorska wykonana
w Zakładzie Filozofii
Kultury pod kierunkiem
prof. dr. hab. Andrzeja Nowickiego

Lublin 1989

WSTĘP

Wśród fundamentalnych zagadnień dotyczących twórczości artystycznej pojawia się - jako jedno z najtrudniejszych - pytanie o źródła jej inspiracji. Mimo nieokreśloności i kryjącej się za nią tajemnicy inspiracji artystycznej można jednak szukać jakichś odpowiedzi, choćby tylko fragmentarycznych, a także nawet zaledwie przypuszczalnych wyjaśnień. Nasuwa się tu ewentualność przebadania pod tym kątem spotkań między ludźmi, a zwłaszcza takich intersubiektywnych relacji, które odnosiłyby się do artystów i rzutowałyby na ich twórczość. Szczególnie interesującą jest możliwość wymiany wartości - i wartości wymiany! - dokonującej się między różnymi dziedzinami sztuki.

Badania podjęte w tej pracy koncentrują się wokół pytań o znaczenie dla współczesnej twórczości kompozytorskiej ewentualnych spotkań muzyki ze sztukami plastycznymi. Podtytuł: "Wybrane zagadnienia" zapowiada, że nie będą tu rozpatrywane obie strony relacji kształtujących się między muzyką a sztukami plastycznymi, lecz tylko zjawiska dotyczące twórczości muzycznej jako podmiotu, dla którego sztuki plastyczne mogą stanowić jedno ze źródeł inspiracji. Czy są nim rzeczywiście i jakie formy przybiera nawiązywanie współczesnych kompozytorów do konkretnych dzieł, twórców, technik, kierunków i programów artystycznych z dziedziny sztuk plastycznych - to zespół problemów, który w tej pracy jest przedmiotem badań.

Kwestia inspirującego działania sztuk plastycznych na twórczość muzyczną wiąże się z różnicami - ale i zbieżnościami! - między wizualnymi i audytywnymi doznaniami człowieka. Dochodzą tu do głosu problemy sięgające najgłębszych podstaw kultury oraz istoty i natury artyzmu, a nawet przypuszczalnej immanentnej jednorodności sztuki /co wskazywałoby na ewentualne wspólne praźródło jej najbardziej nawet zróżnicowanych przejawów/.

W związku z badaniem inspiracji plastycznych w muzyce nasuwa

się wiele pytań: czy i w jakim zakresie jest to możliwe? dlaczego niektórzy kompozytorzy przejmują idee i pomysły z innej dziedziny sztuki? jakie są rezultaty tego rodzaju transdukcji i bardzo prawdopodobnych nieporozumień? czy może dotyczyć muzyki twierdzenie U.Czartoryskiej, że artyści podobnie odczuwający świat "nawet odmienność obranego przez siebie warsztatu /.../ widzą w kontekście tych możliwości, jakie dają inne dyscypliny"?[1].

Można tu skonstruować i rozpatrzyć dwa podstawowe modele hipotetyczne, implikujące swoje pochodne i pośrednie postaci. Dzięki wykrystalizowanej, autonomicznej strukturze oraz wykształceniu specyficznych środków i odrębnych idei mogłyby poszczególne dziedziny sztuki oddziaływać na siebie inspirująco, potęgując wzajemnie swoją moc kreatywną, albo - w wyniku nieostrości rozgraniczeń - mogłyby inicjować utwory wymykające się tradycyjnej klasyfikacji jako dzieła synkretyczne, a jednocześnie pierwsze zwiastuny nowych, dopiero konstytuujących się gałęzi sztuki. W tym drugim przypadku istotny byłby dla twórcy postulowany przez Hegla ideał, aby "sprzeczność wielości nie tylko w sobie nosić, lecz także jej sprostać i pozostać przy tym zawsze /.../ wiernym sobie samemu"[2].

Ze względu na obydwa założone modele można było przeprowadzane w tej pracy badania spotkań muzyki ze sztukami plastycznymi odnieść do układu relacji zmierzającego - przy wzrastającym stopniu złożoności - od powierzchownych oddziaływań zewnętrznych, przez inspiracje wnikające coraz głębiej w istotę dzieła muzycznego, ku konstytutywnym związkom wewnętrznym o coraz wyższym stopniu integracji. Wobec zarysowującego się tu przypuszczalnie nieogarnionego pola możliwości próba naświetlenia tych problemów została sprowadzona do specjalnie wybranego okresu. Ze względu na intensywność i różnopostaciowość spotkań ze sztukami plastyczny-

mi muzyka najnowsza stanowi obszar zagadnień skłaniający do szczególnych przemyśleń. Przebadane zostały zatem zjawiska przypadające na lata 1945-8o, ponieważ okres ten w historii muzyki odznaczył się intensywnością poszukiwań, bogactwem inwencji, mnogością i wielokierunkowością innowacji i eksperymentów, erupcją śmiałych idei, a czasem prowokacyjnymi wręcz manifestacjami. Orientacyjnie zostały niekiedy wzięte pod uwagę również niektóre kompozycje muzyczne z lat wcześniejszych i późniejszych od badanego okresu. Natomiast uwzględniane tu plastyczne źródła inspiracji nie podlegają żadnym ograniczeniom czasowym.

Najważniejsze narzędzia pojęciowe zastosowane do badań w tej pracy to: eidos, warsztat kompozytorski, melantropia oraz - fundamentalna tu kategoria - spotkanie; odpowiadają im cztery kolejne części tekstu. W pierwszej rozpatrzona została ontologia dzieła muzycznego ze szczególnym uwzględnieniem istnienia kompozycji jako formy pojęciowej /eidos/ w umyśle twórcy. Bezpośrednią podstawę dociekań stanowiły tu moje doświadczenia związane z komponowaniem utworów o tytule Eidos. Dopełnienie przemyśleń stanowiła wiedza, którą nabyłam w wyniku wieloletniego wykonywania i słuchania utworów muzycznych. Przedmiotem rozważań zamieszczonych w drugiej części jest warsztat kompozytorski, rozpatrywany przede wszystkim w aspekcie koneksji z warsztatem artysty plastyka. Badanie tych zagadnień opierało się w pierwszym rzędzie na znajomości ogólnych właściwości warsztatu kompozytorskiego i zestawieniu ich z warsztatem plastycznym. Wiele spostrzeżeń zostało poczynionych na podstawie obserwacji indywidualnych środków i metod stosowanych w pracy twórczej przez najwybitniejszych kompozytorów współczesnych. W celu możliwie wielostronnego naświetlenia badanych problemów zastosowałam jeszcze także introspekcję, przedstawiając własny warsztat. W trzeciej części rozpa-

trzone zostały zagadnienia z zakresu melantropii, było to więc badanie form obecności kompozytora we własnym dziele. Punkt wyjścia dla przeprowadzonego rozumowania stanowiła rozpoznawalność indywidualnych cech stylistycznych, charakteryzujących dzieła danego twórcy.

Centralnemu problemowi tej pracy: spotkaniom muzyki współczesnej ze sztukami plastycznymi poświęcona została część czwarta. Samo pojęcie "spotkanie" należy do działu filozofii kultury określanego przez prof.dr.hab. Andrzeja Nowickiego mianem inkontrologii. W odróżnieniu od muzykologii, która zajmuje się problemami wewnątrzmuzycznymi, inkontrologia bada relacje i zjawiska zachodzące między różnymi dziedzinami kultury. W rozpatrywaniu spotkań obu sztuk przedmiotem szczególnej uwagi było znaczenie inspiracji plastycznych dla muzyki współczesnej oraz rola tych spotkań w rozwoju sztuki symbiotycznej. Dla przeprowadzonych w tej pracy dociekań inkontrologicznych pierwszy i zasadniczy obiekt badań stanowiły utwory muzyczne istniejące w postaci partytur lub/i wykonań. Szczególną przydatnością odznaczały się tu nagrania, gdyż można je było przesłuchiwać wielokrotnie i od dowolnego miejsca. W czasie poznawania tych utworów promowane były zjawiska najbardziej ważkie ze względu na badany problem oraz z uwagi na podstawowe idee utworu. Przesłuchiwanie analizowanych utworów nie zawsze niestety było możliwe, nie tylko w wyniku małej stosunkowo dostępności nagrań muzyki współczesnej, lecz także - co stanowi przeszkodę nie do pokonania - z powodu istnienia niektórych kompozycji jedynie w postaci partytury. Jeśli jednak dzieło jeszcze nie wykonywane zawierało rozwiązania istotne dla rozpatrywanej problematyki, to pominięcie go zubożyłoby badany materiał. W uzasadnionych przypadkach zostały więc wzięte pod uwagę również kompozycje na razie jeszcze nie

realizowane. I co więcej: zaanonsowane przez wybitnych teoretyków dzieła muzyczne o istotnym dla problematyki tej pracy znaczeniu zostały również włączone do badanego materiału nawet w przypadku niedostępności ich partytur i nagrań. Trzeba dodać, że zgromadzone przez polskie biblioteki i fonoteki zbiory partytur oraz nagrań muzyki współczesnej są uderzająco ubogie, niekompletne i przypadkowe; utrudniło to, a czasem wręcz uniemożliwiło pełny kontakt z badanymi tu kompozycjami.

Źródło informacji dotyczących spotkań muzyki współczesnej ze sztukami plastycznymi stanowiły czasem także wypowiedzi samych kompozytorów, dołączane niekiedy do utworów jako autokomentarze. Uwzględnione zostały także niektóre istotne dla badanej problematyki stwierdzenia muzykologów i teoretyków kultury. Zakresem wymykającym się dociekaniom - przynajmniej częściowo - pozostawała jednak ta część procesu twórczego, która odbywa się w wyobraźni kompozytora. Badanie zostało tu zatem wykonane metodą introspekcji: posłużyłam się własnymi doświadczeniami kompozytorskimi /35 utworów napisanych w latach 1968-89, w tym 12 wydanych partytur/. Łącznie odwołuję się w pracy do około 115 dzieł /a wraz ze wzmiankowanymi - do około 362/, skomponowanych w rozpatrywanym okresie przez twórców całego świata. Do przeprowadzenia analizy własnego utworu, a także do przedstawienia procesu komponowania skłoniły mnie rozważania A.B. Dobrowolskiego[3].

I jeszcze parę wyjaśnień. Z całej pracy zostały zasadniczo wyłączone powiązania muzyki ze sztukami plastycznymi występujące w tradycyjnych formach opery i baletu, a także zagadnienia dotyczące muzyki filmowej i rozrywkowej. Termin "sztuka", używany często w znaczeniu "sztuki plastyczne", został odrzucony jako dezorientujący. Pojęcie "sztuka symbiotyczna" jest w tej pracy przyjęte w znaczeniu, w jakim stosowała go B.Strużyna-Gawrońska[4].

Jedno z nazwisk występuje w tekście w dwu wersjach: B.Schäffer i B.Schaeffer - odpowiada to rzeczywistej zmianie pisowni. Jeśli po jakimś nazwisku umieszczona jest jedna data, to wówczas dotyczy ona roku urodzenia danej osoby. Należy też wyraźnie zaznaczyć, że wybór cytowanych w pracy kompozytorów oraz ich dzieł nie ma nic wspólnego z katalogowaniem, ani - tym bardziej - z wartościowaniem; decydującą jest tu wyłącznie egzemplifikacja badanych zagadnień.

PRZYPISY

1 U. Czartoryska: Od pop-artu do sztuki konceptualnej, Warszawa 1973, s. 33.

2 G.W. F. Hegel: Wykłady o estetyce, t. I, przekł. J. Grabowski i A. Landman, Kraków 1964, s. 386.

3 Por. A. B. Dobrowolski: Mój życiorys naukowy, Wrocław 1958, s. 3-4, 97-103.

4 Por. B. Strużyna-Gawrońska: Współczesna symbioza plastyki i muzyki, "Forum Musicum" 1973, nr 15, s. 19-35.

I. EIDOS

Z fascynacji muzyką jako sztuką - jej bogactwem, wielopostaciowością, wciąż nowymi możliwościami - wyłania się pragnienie przynajmniej częściowego wniknięcia w jej istotę. Wśród podejmowanych prób na specjalną uwagę zasługuje poznawanie muzyki jednocześnie drogą słuchania jej wykonań, studiowania partytur, naukowego badania gotowych utworów, a także - i przede wszystkim - drogą introspekcyjnego wglądu w proces powstawania dzieła muzycznego. Zaletą takiej metody jest dopełnianie rozważań doświadczeniem własnym, które wobec przemyśleń może stanowić źródło inspiracji, a także układ odniesienia i swego rodzaju system kontrolny. Z drugiej strony, zwłaszcza w przypadku czynnego zajmowania się muzyką in statu nascendi, pojawia się prawdopodobieństwo dostrzeżenia nowych jej możliwości, właśnie w wyniku przemyślenia nasuwających się problemów.

Do centralnych zagadnień należy tu - ze względu na wielostronność i reprezentatywność problematyki - utwór muzyczny badany w aspekcie swojego sposobu istnienia.

Kreowanie utworu w wyobraźni kompozytora

Szczególnie złożony problem stanowi sposób istnienia kompozycji muzycznej obserwowanej w procesie jej powstawania. Dla uściślenia: zjawiska związane z utworami improwizowanymi, muzyką ludową, rozrywkową oraz muzyką ludów pierwotnych zostają tu pominięte jako zagadnienia wykraczające poza ramy tego szkicu.

Sytuację graniczną wyznacza moment pojawienia się pierwszego impulsu twórczego w wyobraźni kompozytora. Może on zaistnieć w wyniku najszerzej rozumianego zamówienia, albo - co znacznie ciekawsze - jako rezultat zarysowania się w umyśle kompozytora ja-

kiejś idei muzycznej lub nawet ogólnej, o takiej dla niego wartości i znaczeniu, że gotów jest jakby bezinteresownie zająć się jej muzycznym urzeczywistnianiem. Idea taka może oczywiście powstać także jako rezultat inspirującego zamówienia, jeśli nie będzie ono pod żadnym względem ograniczać kompozytora.

Dla autentycznego twórcy racją istnienia jest współtworzenie kultury, czyli indywidualny udział w jej rozwijaniu i wzbogacanie jej o dokonania własne. Moc oddziaływania idei zależy więc m. in. od tego, w jakim stopniu jest ona oryginalna, śmiała i nowatorska oraz w jakiej mierze odpowiada indywidualnym, odrębnym rysom osobowości i fantazji kompozytora. Zgodnie z intuicyjnym przeświadczeniem idea o takich cechach stanowi warunek podstawowy i - prawdopodobnie - konieczny, aby odpowiadający jej utwór był autentycznym dziełem sztuki. Okazuje się jednak, że nie jest to warunek wystarczający i tu przypuszczalnie kryje się jedna z tajemnic artyzmu. Pomysł nowatorski jest zresztą wartością samoistną, gdyż rozszerzając zakres możliwości muzyki powiększa jednocześnie jej potencjał twórczy.

Idea może dotyczyć odkrywania lub tworzenia nowych środków działania /o nieznanych jeszcze właściwościach wyrazowych, wrażeniowych, formotwórczych, estetycznych etc./, może zmieniać relacje pomiędzy strukturami niższego rzędu lub wyznaczać kompozycji cele odmienne od ustalonych tradycją, a w skrajnym przypadku - stając się wówczas wydarzeniem najwyższej rangi! - może zrewolucjonizować samą koncepcję i filozofię muzyki.

Warunkujący rozwój dwoisty proces niszczenia i tworzenia wiąże się z występowaniem nie tylko konstruktywnych, lecz także negatywnych idei. Przeciwstawność burzenia i budowania prowadzi jednak na ogół do swego rodzaju syntezy sprzeczności, do współdziałania; w jego wyniku powstają niejednokrotnie nowatorskie,

zintegrowane utwory muzyczne. Właściwa bezkompromisowemu kompozytorowi pasja poznawcza oraz intensywne pragnienie kreowania tego, co jeszcze nigdy nie istniało, a przy tym posiada wartość artystyczną, współwystępuje z postawą protestu wobec wszelkich przejawów epigonizmu, rutyny, maniery i akademizmu /także w odniesieniu do własnej twórczości!/. Ponieważ jednak pomiędzy zaprzeczeniem a jego przedmiotem wytwarza się zależność à rebours, izolowana idea negatywna w postaci czystej nie jest jeszcze w pełni twórczą, a odpowiadający jej utwór tylko pozornie wyzwolony jest od wpływów pierwowzoru.

Koncepcje konstruktywne natomiast mogą kształtować się w warunkach zbliżonych do niezależności i wolności, stąd ich wielość, różnorodność i moc kreacyjna. Wyznaczenie im jakichkolwiek granic byłoby niecelowe, a nawet szkodliwe, gdyż niektóre idee pozamuzyczne - odpowiednio zmodyfikowane przez kompozytora - mogą również doprowadzić do powstania utworu i to właśnie wykraczającego poza konwencje; w dalszym ich następstwie ulega rozszerzeniu samo pojęcie muzyki.

Ze względu na swoje znaczenie dla powstającego utworu idea, aby zachować prawo istnienia, musi spełniać pewne warunki, odpowiadać przyjętym przez kompozytora /w mniejszym lub większym stopniu świadomie czy bezwiednie/ kryteriom wartości. Kompozytor o wybitnej indywidualności twórczej może również i w tym zakresie inicjować rozstrzygnięcia, odnawiające muzykę. Oto przykład: po wnikliwym przebadaniu ujętych całościowo osiągnięć twórczych B. Schaeffera, wybitny teoretyk nowej muzyki - E. Karkoschka stwierdził, że na ich podstawie należy wprowadzić zmiany w zakresie dotychczas obowiązujących kryteriów wartości.

Poddana krytycznemu badaniu idea utworu, po ewentualnym zaakceptowaniu jej przez twórcę, może zostać przez niego tylko zapa-

miętana lub utrwalona w formie zupełnie dowolnej, zrozumiałej wyłącznie dla kompozytora albo czytelnej także dla innych ludzi. Rzutując bezpośrednio na utwór, powstający ewentualnie w jej wyniku, idea wpływa jednocześnie także na dalszy rozwój samej muzyki.

Jeśli idea zostaje przejęta przez innych ludzi, to kres jej istnienia wyznacza dopiero unicestwienie jej w umyśle ostatniego zainteresowanego nią człowieka; tu - przynajmniej teoretycznie - można spostrzec przed ideą perspektywę trwania w nieskończoność..

a/ Forma pojęciowa /eidos/

Dzięki twórczej sile fantazji wokół przyjętej idei lub całego ich splotu zaczyna się w wyobraźni kompozytora zarysowywać konkretny utwór muzyczny. Idee mogą teraz podlegać daleko idącym przemianom, nie wykluczając sytuacji skrajnej - całkowitego ich odrzucenia na rzecz innych koncepcji.

Skomplikowany proces kształtowania utworu w wyobraźni kompozytora zmierza do wytworzenia takiej jego postaci, którą pomocniczo można nazwać formą pojęciową. Wstępne notatki oraz fragmentaryczne, próbne realizacje dźwiękowe jako niekonieczne, nie zmieniają faktu, że w tym momencie forma pojęciowa jako całość istnieje zasadniczo tylko w umyśle kompozytora.

Jak przypomina W. Tatarkiewicz, Grecy określali formę pojęciową terminem eidos[1]. Słowo to pochodzi z sanskrytu[2] /przez "ueides" z "védas", co znaczy m. in.: "wiedza", "widok naokoło", "panorama"/. Posiada ono wyjątkowo dużą ilość znaczeń o złożonych funkcjach, a wśród jego polskich odpowiedników znajdują się m. in. następujące terminy: "kształt", "postać", "wygląd", "forma", "wzór", "charakter", "stan rzeczy", a nawet "piękność" i "uroda". W tym szkicu słowo "eidos" będzie stosowane jako równoznaczne z formą pojęciową, z zastrzeżeniem, że oba te terminy dotyczą tu

istoty pojedynczego utworu muzycznego, decydującej o jego specyficznej odrębności, oryginalności i niepowtarzalności /m. in. także dlatego, że cechy te dla twórczości mają znaczenie fundamentalne/.

b/ Tworzenie formy pojęciowej

Kształtujący się w wyobraźni kompozytora utwór istnieje jednocześnie w wielu postaciach, które odznaczają się szczególnie dynamiczną zmiennością. W zależności od typu osobowości kompozytora mogą one powstawać żywiołowo i spontanicznie lub też stanowić wynik dłuższych przemyśleń, najprawdopodobniej jednak są one rezultatem trudno uchwytnego, złożonego procesu, w którym uczestniczą w zmiennych proporcjach wszystkie siły psychiczne twórcy. Z czegoś, co można by nazwać pierwotnym chaosem pomysłów, wyłaniają się w kapryśnej kolejności poszczególne fragmenty, rysy całości, modele faktur, konkretne kształty dźwiękowe etc., o różnym stopniu dokładności i jednoznaczności. Poszczególne struktury tworzą się bądź niszczeją, ulegają częściowo rozbiciu, częściowo integracji. Proces ten dokonuje się w wyniku kolejnych przewartościowań oraz selekcji, wyboru i eliminacji. Nie tylko to, co kompozytor przyjął, lecz także to, z czego zrezygnował, decyduje o kształcie powstającego utworu. Można odgadnąć, że m. in. właśnie negacja, odrzucenie wszystkiego, co niekonieczne, doprowadziła A. Weberna do stylu aforystycznego.

Kształtujące się eidos może podlegać dezintegracji, a nawet częściowemu niweczeniu, nie przestaje jednak wówczas istnieć, lecz gruntownie się przemienia w wyniku wzmożonej aktywności fantazji twórczej, przeciwdziałającej niszczeniu. W wyobraźni kompozytora pojawiają się w miejsce odrzuconych, inne kształty dźwiękowe i struktury muzyczne, w optymalnym przypadku takie, które nigdy wcześniej nie istniały, a jednocześnie są artystycz-

nie szczególnie wartościowe; w ten sposób eidos może stawać się stopniowo integracją coraz wyższego rzędu.

Eidos w tym stadium istnienia utworu jest ruchome i otwarte, konstytuuje się jako wynik konfliktów i sprzecznych dążeń, aż wreszcie wśród różnorodnych jego wersji zaczyna zarysowywać się kształt uznany w danym momencie przez kompozytora za stosunkowo najlepszy. Dzieje się tak, ponieważ wewnętrzny imperatyw nakazuje kompozytorowi intensywnie poszukiwać najdoskonalszych rozwiązań, a zwłaszcza ciągle dążyć do przeczuwalnego ideału nie tylko utworu, lecz także samej muzyki. Zmienność formy pojęciowej byłaby więc m. in. drogą poszukiwania absolutnej doskonałości. Można przyjąć, że idea jest przyczyną kształtowania się formy pojęciowej, a ideał - celem.

Dopóki utwór muzyczny rozbrzmiewa jedynie w wyobraźni kompozytora, kształtowanie formy pojęciowej może przebiegać w warunkach maksymalnie zbliżonych do całkowitej wolności. Eidos konstytuuje się niezależnie nawet od konkretnych możliwości wykonawczych, ponieważ w wyobraźni dają się one dowolnie dostosowywać do wymogów kompozycji. Ten fakt ma także osobne znaczenie dla rozwoju kultury muzycznej; zagadnienie to będzie rozważane oddzielnie.

Wśród jeszcze nie zrealizowanych możliwości muzyki /należałoby widzieć ich coraz więcej, wręcz starać się dostrzec wszystkie!/, kompozytor może bez jakichkolwiek zewnętrznych ograniczeń wybierać te, które na podstawie swojego wewnętrznego przeświadczenia uzna za najcenniejsze. Kształtowanie formy pojęciowej w wierności wobec własnych wizji stanowi zagadnienie z dziedziny etyki artystycznej, zwłaszcza z powodu presji opinii odbiorców, nastawionych na ogół konwencjonalnie i zachowawczo. Jednak nawet największe utrudnienia zewnętrzne nie mają decydującego znaczenia, gdyż jedynie sam kompozytor może skutecznie ograniczyć

własną fantazję. Dzieje się tak m. in. wtedy, gdy powiela on mechanicznie tradycyjne modele i schematy, biernie przejmuje wielokrotnie sprawdzone wzory /ze względu na prawdopodobieństwo osiągnięcia łatwego sukcesu/, nawykowo - w wyniku rutyny lub maniery - powtarza wyeksploatowane rozwiązania albo podporządkowuje się obowiązującym tendencjom, czy wręcz modzie /także wówczas, gdy "wypada" być twórcą awangardowym/. Uznając wolność za jeden z fundamentalnych warunków tworzenia, należałoby więc postulować przede wszystkim wolność wewnętrzną.

Tu jednak kwestią sporną staje się postawa kompozytora wobec praw rządzących muzyką. Problem ten w sposób skrajny rozwiązuje F. Busoni /pianista!/, uważając, że "zadanie twórcy polega na tym, aby prawa ustanawiać, a nie - aby do praw się stosować"[3]. Z drugiej jednak strony wraz z powstającym utworem muzycznym konstytuują się związane z nim prawidłowości, a jednocześnie artysta, wyczuwając dzięki wrodzonym uzdolnieniom i wrażliwości ukryte prawa działające w sztuce i świecie, w naturalny sposób odwzorowuje je w swojej twórczości. Eidos odpowiada więc prawidłowościom częściowo stworzonym, a częściowo wyczutym przez twórcę.

Kształtując eidos kompozytor może posłużyć się wynikami eksperymentu przeprowadzonego także w wyobraźni. Wyniki te odpowiadają zazwyczaj tylko w przybliżeniu rezultatom analogicznego, rzeczywistego doświadczenia: istotne jest jednak to, że dzięki nim twórca wykracza poza zakres stosunkowo znanych już możliwości muzyki i staje wobec nowych perspektyw.

W przypadku komponowania utworu elektronicznego problem ten przedstawia się jakby nieco inaczej. Forma pojęciowa może się rozwijać w kontakcie z rzeczywistymi doświadczeniami muzycznymi, gdyż kompozytor tworzy utwór słysząc jednocześnie - jeśli sobie

tego życzy - jego realizację, a pracując w studio elektronicznym, modeluje kompozycję bezpośrednio w rzeczywistym materiale dźwiękowym. Ponieważ jednak, po zniszczeniu taśmy z nagraniem utworu, istnieje ewentualność odtworzenia go z partytury lub na podstawie jego wyobrażenia zachowanego w pamięci kompozytora, nie da się utożsamić utworu elektronicznego z jego nagraniem. Również i w tym przypadku utwór istnieje jako eidos stworzone przez kompozytora w wyobraźni, a nagranie jest jedynie sposobem przekazania utrwalonej kompozycji innym ludziom. Analogiczny związek pomiędzy formą pojęciową a próbnymi realizacjami utworu daje się zauważyć podczas komponowania na określony instrument, w bezpośrednim z nim kontakcie.

c/ Eidos a czas

Osobne, złożone zagadnienie stanowią odniesienia formy pojęciowej do czasu. Problemem jest nie tylko jej istnienie w czasie chronologicznym, lecz także swego rodzaju "wewnętrzny" czas formy pojęciowej, strukturowany przez nią w określony sposób.

Eidos ma swój wyraźny początek w czasie chronologicznym; jest to moment, w którym fantazja kompozytora zaczyna tworzyć pierwsze zarysy przyszłego utworu. Zapis graficzny lub dźwiękowy pozwala uniezależnić istnienie formy pojęciowej od czasu życia jej twórcy, a dzięki możliwości ciągłego ponawiania zapisu, kres istnienia formy pojęciowej oddala się w czasie w nieskończoność.

Problem nieskończoności jest niewyjaśniony i przypuszczalnie wyjaśnionym być nie może, natomiast z całą oczywistością narzuca się związek pomiędzy wartością i funkcją kulturotwórczą idei oraz formy pojęciowej a długością czasu ich istnienia. Nawet sztuka efemeryczna, będąc z założenia prowokacyjnym protestem skierowanym przeciw dominującej potrzebie tworzenia rzeczy trwałych, podlegała tym samym prawidłowościom.

Forma pojęciowa projektuje przebieg muzyczny odbywający się w przysługującym mu, dla niego zastrzeżonym czasie, a więc w czasie do pewnego stopnia podporządkowanym woli kompozytora. Modelując eidos twórca może dość dowolnie tym wyobrażonym "wewnętrznym" czasem utworu operować i to niezależnie od czasu chronologicznego. W wyobraźni dopuszczalne są przyspieszenia, zwolnienia, nawroty i symetryczność czasu, wielość odmiennych przebiegów czasowych w jednoczesności, różne rodzaje ich zmian, swobodne przemieszanie się względem siebie poszczególnych "odcinków" czasu etc. Taka z pozoru ryzykowna gra fantazji miewa jednak interesujące realne następstwa, mogą to być nowe rozwiązania agogiczne lub metrorytmiczne, a także nowatorskie ujęcia makrostrukturalne. Niejednokrotnie wyprzedzają one aktualne możliwości realizacyjne, jednak m. in. dzięki ciągłemu technicznemu rozwojowi aparatury elektroakustycznej stopień prawdopodobieństwa ich urzeczywistnienia ciągle wzrasta.

Ciekawym zjawiskiem jest możliwość objęcia utworu jako całości jednym błyskawicznym aktem woli, jakby poza czasem i równocześnie niezależnie od przysługującego utworowi w zamyśle kompozytora czasu trwania realizacji. Bez tej możliwości nie wytworzyłoby się pojęcie architektoniki muzycznej.

d/ Eidos a przestrzeń

Można zapytać o sposób istnienia formy pojęciowej w przestrzeni rzeczywistej, wszystko jednak wskazuje na to, że istniejąc w wyobraźni kompozytora, nie potrzebuje ona odrębnego miejsca. Komponent formy pojęciowej może natomiast stanowić założona przestrzenna struktura relacji między dźwiękami - ich usytuowania czy różnorodne przesunięcia względem siebie. Kompozytor zakłada też w przybliżeniu, z jakiego miejsca, z jakiej odległości od wykonywanego utworu ma go odbierać słuchacz /który może się na-

wet poruszać/.

Forma pojęciowa utworu jest więc procesem odbywającym się w czasoprzestrzeni kreowanej w wyobraźni kompozytora, czy może właściwie sam ten proces jakąś własną czasoprzestrzeń wyznacza. Tu przypomina się jedno z pradawnych znaczeń słowa eidos, a raczej jego wcześniejszej, sanskryckiej postaci - "widok naokoło", "panorama" /chodzi o ewentualność tworzenia i obserwowania formy pojęciowej jakby od wewnątrz/.

e/ Eidos wykraczające poza aktualne możliwości realizacji

W wyniku mocy sprawczej samej idei oraz siły talentu kompozytora eidos może w swoim rozwoju zmierzać do osiągnięcia postaci skrajnej, gdyż autentycznemu twórcy właściwe jest pragnienie przekroczenia granicy dotychczasowych osiągnięć i negatywna postawa wobec rozwiązań połowicznych.

Uznanie możliwości wykonawczych za zamknięte byłoby tu przeszkodą zasadniczą. Wielokrotnie w historii muzyki okazywało się, że domniemane niemożliwości są nimi tylko pozornie, a zadania w pierwszej chwili uznane za niewykonalne, implikują rozwój samego instrumentarium oraz zdobywanie nowych umiejętności przez odtwórców. /F. Liszt celowo nazwał cykl swoich fortepianowych utworów: Études d'exécution transcendante!/.

Ch. Ives uważał, "że to, co wydaje się niemożliwe dzisiaj, stanie się możliwe w przyszłości i że waga myśli muzycznej doprowadzi do przełamania oporu muzycznej materii"[4]. Współczesny rozwój środków wykonawczych dostarcza stopniowo coraz więcej argumentów popierających stanowisko Ivesa. Niektóre fragmenty jego utworów, niewykonalne wówczas, gdy je komponował, doczekały się już dziś możliwości realizacyjnych zgodnych z intencjami twórcy. Dzięki elektronicznym amplifikatorom dźwięku można np. uzyskać wszelkie zaprojektowane przez Ivesa proporcje dynamiczne.

Ten sam kompozytor był gotów koncentrować się "na muzyce wyrażającej Ideał, to co Transcendentne, na muzyce wolnej od ograniczeń narzucanych przez ludzi oraz instrumenty, która miała zadowalać swego twórcę, nawet jeśli nie słyszał jej realizacji"[5]. Tu Ives stał się prekursorem muzyki konceptualnej, w której forma pojęciowa jest jedynym sposobem istnienia utworu.

Wielu twórców, mając sformułować swoje credo artystyczne, uznałoby prawdopodobnie, że to nie fantazja ma się dostosować do rzeczywistości, lecz przeciwnie - rzeczywistość powinna ewoluować w kierunku wyznaczonym jej przez fantazję.

f/ Forma pojęciowa w wyobraźni kompozytora /uogólnienie/

Uwzględniając powyższe uwagi można naszkicować w skrócie próbną odpowiedź na pytanie o sposób istnienia kompozycji muzycznej w procesie jej tworzenia. Utwór kształtuje się w wyobraźni kompozytora jako odpowiadająca ideom wiodącym forma pojęciowa /eidos/. Pomocnicze notatki oraz próbne, fragmentaryczne realizacje dźwiękowe jako niekonieczne, nie są tu istotne. Najważniejsze są te ustalone przez autora cechy kompozycji, które decydują o jej odrębności i o tym, że jest ona przedmiotem, który dotąd nigdy jeszcze nie istniał i wnosi do kultury muzycznej nowe, oryginalne wartości artystyczne.

W czasie tworzenia utworu współistnieje dowolna ilość jego zmieniających się postaci, ich powstawanie kompozytor stymuluje, a następnie wybiera to, co najbardziej zbliża się do jego ideału muzyki. Działanie to warunkowane jest wolnością - zwłaszcza wewnętrzną - twórcy oraz jego etyką artystyczną. Eidos zaczyna istnieć w określonym momencie w czasie i trwa tak długo, dopóki istnieje jakikolwiek znający je człowiek. Rozwijając się w wyobraźni kompozytora, eidos może przekroczyć granice wyznaczone realnymi w danym momencie środkami wykonawczymi, co więcej - może

implikować ich rozszerzenie oddziałując również w ten sposób na rozwój kultury muzycznej.

Uznany przez kompozytora za ukończony, utwór jako eidos nie jest w pełni zdeterminowany. Posiada cechy:

- ustalone ściśle i z założenia niezmienne, decydujące o jego tożsamości;
- określone w przybliżeniu, doprecyzować je ma wykonawca;
- mobilne /warianty - zdaniem kompozytora - ekwiwalentne, wśród których odtwórca ma dokonać wyboru/;
- całkowicie nieokreślone /w tym zakresie utwór jest otwarty, a wykonawca staje się współtwórcą/;
- negatywne, z założenia wykluczone.

Utwór muzyczny w procesie przekazywania go innym ludziom

a/ Notacja

Chcąc swój utwór utrwalić, a następnie udostępnić innym ludziom, kompozytor zapisuje go w sposób zrozumiały dla ewentualnego odbiorcy. Najczęściej stosuje się zapis graficzny; obok niego pojawił się obecnie również zapis dźwiękowy, umożliwiony przez rozwój techniki nagrań. /Przekazywanie utworu drogą pamięciową zostaje w tym szkicu pominięte./

Sporządzający partyturę kompozytor dysponuje rozwiniętym systemem znaków, który może albo przyjąć bez zmian, albo stosować po wprowadzeniu dowolnych modyfikacji, czy wreszcie - zastąpić innym, stworzonym przez siebie systemem. Nie ma możliwości zanotowania wszystkich podanych poprzednio cech formy pojęciowej z wystarczającą dokładnością, toteż graficzny zapis muzyczny podlega procesowi ciągłego udoskonalania i przekształcania. Najistotniejsze zmiany są tu jednak wynikiem pojawiania się rewolucjonizujących muzykę idei, które pociągają za sobą twórcze do-

konania także w zakresie notacji.

Można przypuszczać, że największa zbieżność formy pojęciowej z zapisem osiągalna jest w przypadku zapisu dźwiękowego dokonanego bezpośrednio przez samego kompozytora /np. w studio muzyki elektronicznej; pomoc eletroakustyka, jako niekonieczna, nie jest tu istotna/. Jednak nieuniknione ograniczenia narzuca sama aparatura, jej techniczne możliwości. Jedną z przyczyn ich rozwoju jest zresztą - obok pomysłów nasuwających się elektroakustykom spontanicznie - dążenie do urzeczywistniania wciąż nowych wyobrażeń muzycznych tworzonych przez kompozytorów.

Ponieważ zniszczenie zapisu graficznego lub dźwiękowego nie unicestwia utworu, należy stwierdzić, że kompozycja muzyczna istnieje jako coś odrębnego od notacji. Zapis dźwiękowy przy każdym kolejnym przegrywaniu coraz bardziej się zamazuje i w związku z tym ilość kopii jest ograniczona. Zapis graficzny natomiast, ze względu na możliwość przepisywania i druku daje się powielać dowolną ilość razy; dzięki temu utwór może być przekazywany dopóty, dopóki ponawiany jest zapis i dopóki istnieje choćby jeden interesujący się nim człowiek. Jak to już było wspomniane, otwiera się tutaj przed utworem - zwłaszcza wartościowym i prekursorskim! - teoretyczna możliwość trwania w nieskończoność.

b/ Odczytywanie partytury i wykonywanie utworu

Znajomość przyjętego systemu znaków graficznych jest podstawowym zewnętrznym warunkiem odczytania partytury utworu muzycznego. Ponieważ jednak tego rodzaju zapis nie stanowi w pełni zadowalającego odwzorowania formy pojęciowej utworu, odczytujący /z założenia ma to być człowiek obdarzony muzykalnością!/ powinien wniknąć w intencje twórcy, odgadnąć brakujące informacje i dotrzeć lub przynajmniej coraz bardziej się zbliżać do stworzonej w wyobraźni kompozytora formy pojęciowej, czyli poprzez za-

pis odebrać eidos w jego artystycznym kształcie. Osiągnięcie tego celu warunkują uzdolnienia, a w pewnej mierze także wykształcenie oraz znajomość krytycznie traktowanej tradycji. Obok uchwycenia cech formy pojęciowej ściśle określonych przez kompozytora istotne jest jeszcze twórcze i artystyczne ich uzupełnienie w tym zakresie i stopniu, w jakim eidos jest otwarte lub określone tylko w przybliżeniu.

W wyniku tego procesu powstaje u odczytującego człowieka wyobrażenie utworu stanowiące indywidualną interpretację formy pojęciowej stworzonej przez kompozytora. Na podstawie wyobrażenia utworu wykonawca /lub zespół wykonawców/ może odtworzyć kompozycję i przekazać ją innym ludziom jako realnie słyszalne dzieło muzyczne.

Wykonawcą doskonałym byłby odtwórca, który zrealizowałby eidos w idealnej zgodności z intencjami kompozytora, a jednocześnie wzbogaciłby je własną artystyczną interpretacją tak, aby całość stanowiła bezbłędnie zintegrowane, wartościowe dzieło sztuki. Poszczególne wykonania natomiast, nawet zrealizowane przez tego samego człowieka, mają tym wyższą wartość, im bardziej różnią się między sobą w zakresie pozostawionym swobodnej artystycznej inwencji współtworzącego kompozycję wykonawcy. /Dwa wykonania, identyczne nawet w najdrobniejszych szczegółach, są oczywiście niemożliwe./

Odtwarzanie utworu z nagrania dokonanego przez samego kompozytora - zwłaszcza w przypadku muzyki elektronicznej - mogłoby odznaczać się najwyższym stopniem zgodności z formą pojęciową, gdyby nie ograniczenia i zniekształcenia realizacji wynikające z niedoskonałości aparatury. Trudno oczekiwać przezwyciężenia ich w przyszłości, gdyż zasadniczo to idee kompozytorskie implikują rozwój instrumentarium i wszelkich urządzeń technicznych

potrzebnych do odtwarzania muzyki. Nowe możliwości aparatury lub instrumentów są czasem dla kompozytora źródłem inspiracji, ale nie zmienia to w niczym faktu ostatecznej dominacji wyobrażeń muzycznych nad narzędziami potrzebnymi do ich realizacji. Nagrania dokonane przez samego twórcę budzą czasem zastrzeżenia także z tego powodu, że kompozytorzy nie zawsze są dobrymi wykonawcami, a słysząc utwór w wyobraźni mogą poprzestać na pobieżnej, zaledwie szkicowej jego realizacji.

Brak wykonań nie unicestwia utworu, a z drugiej strony nawet największa ich ilość i różnorodność /podobnie dowolnie duża liczba wydań partytury/ nie powoduje jakiegoś pomnożenia utworu przez ilość realizacji - istnieje on nadal jako jeden; należy zatem uznać, że kompozycji muzycznej nie da się utożsamić z jej odtworzeniem, że istnieje ona odrębnie. Nie można z góry przewidzieć ilości wykonań danego utworu; ich liczba w odniesieniu do największych arcydzieł może nawet zbliżać się do nieskończoności.

c/ Odbiór utworu

Twórca kreuje kompozycję dla słuchacza idealnego i pragnie go odnaleźć choćby w przyszłości, może go nawet nieświadomie utożsamia z sobą /pierwszym odbiorcą utworu jest właściwie sam kompozytor!/. Ideałem jest muzykalny słuchacz o postawie otwartej, gotów w odniesieniu do swoich poprzednich doznań muzycznych przyjąć nowy, a zwłaszcza nowatorski utwór jako to, co wnosząc wartości nigdy wcześniej nie istniejące domaga się innowacji również w samym sposobie odbioru. Najbardziej naturalny kontakt odbiorcy z utworem wytwarza się podczas realnego słuchania wykonywanej kompozycji oraz dającego głęboką satysfakcję pełnego emocjonalnego i intelektualnego uczestniczenia w kreowanych zjawiskach muzycznych.

Przykładem percepcji jest także wspomniane już odczytywanie

utworu w wyobraźni. Inny specyficzny rodzaj odbioru to zbadanie i przeanalizowanie kompozycji przez muzykologa, teoretyka lub filozofa sztuki i ewentualne udostępnienie informacji o odkrytych w niej wartościach i zjawiskach innym ludziom, swego rodzaju dalszym jej odbiorcom. Jednoczesne odczytanie, usłyszenie i zbadanie utworu stanowi ideał pełnego odbioru; wymaga to jednak pewnych uzdolnień, przygotowania i koncentracji.

Percepcja łączy możliwie bezbłędne odwzorowanie stworzonej przez kompozytora formy pojęciowej z subiektywnym jej dookreśleniem i zinterpretowaniem. Celem jest aktywny odbiór utworu jako dzieła sztuki, a ogniwa pośredniczące /zapis, wykonanie/ pełnią tu jedynie rolę pomocniczą. Odniesienie odbioru do formy pojęciowej kształtuje się więc podobnie jak w przypadku relacji: wykonanie - eidos.

Istnieje jeszcze trzecia analogiczna zależność, jest to układ: percepcja - wykonanie; łącznie z rzeczywistą realizacją dźwiękową utworu można odebrać także /przynajmniej częściowo/ intencje wykonawcy i jednocześnie wzbogacić je o wyobrażenia własne. W przypadku udziału odtwórcy daje się zatem zauważyć ciekawy i złożony splot pośrednich odniesień odbioru do formy pojęciowej.

Proces przekazywania utworu muzycznego zakłócają nieporozumienia, błędy i innego rodzaju zniekształcenia wynikające z pewnej niedokładności zapisu, z niedoskonałości instrumentów i aparatury, a także z naturalnych ograniczeń, jakim podlegają uczestniczący w tym procesie ludzie. Mimo tych przeszkód, jeśli tylko nie przekroczą one jakiejś nieoznaczonej, lecz wyczuwalnej granicy /lub strefy granicznej/, przekazywanie utworu jest możliwe. Staje się on przedmiotem porozumienia, wartością wyznaczającą spotkanie wielu różnym osobom dzięki temu, że poprzez przekaz, a także jakby ponad nim, można odebrać eidos i artystyczne in-

tencje jego twórcy. Jest rzeczą charakterystyczną, że udostępniając kompozycję nawet największej ilości słuchaczy, nie dzieli się jej przy tym na coraz mniejsze cząstki, lecz każdemu odbiocy przekazywana jest ona jako całość.

Jako dzieło sztuki utwory muzyczne wywołują skrajnie różne reakcje: od zupełnej obojętności po stany psychiczne obejmujące całą osobowość. W kulturze kompozycje muzyczne obecne są przez samo swoje istnienie a równocześnie także przez swoje oddziaływanie i jego następstwa. Doznania związane z utworem wzmagają niejednokrotnie zainteresowanie muzyką i potrzebę maksymalnie bliskiego z nią kontaktu, a kompozycję, która stała się tego przyczyną, pragnie się samemu odtworzyć lub ponownie usłyszeć, albo nawet wniknąć w jej strukturę i istotę, posługując się metodami naukowymi /można także stosować łącznie różne sposoby zajmowania się muzyką/. Wrażenie, jakie utwory muzyczne wywierają, ich nastrój czy idea, to czasem źródło inspiracji dla innych artystów - literatów, plastyków, filmowców, także dla kompozytorów etc. Nawet utwory zapomniane mogą więc - pośrednio - uczestniczyć w rozwoju kultury, mimo iż same nie stanowią już pozycji repertuarowych.

Ilość przyszłych odbiorców kompozycji jest nie do przewidzenia - ich liczba może zbliżać się do nieskończoności /przynajmniej teoretycznie/. Jest tak m. in. dlatego, że wartość wybitnych, zwłaszcza nowatorskich utworów bywa długo niedostrzegana, a jej odkrycie staje się czasem udziałem muzyków żyjących w epoce bardzo już odległej od czasów, w których działał twórca tych kompozycji.

W sposób nie zawsze uchwytny, nie zawsze bezpośrednio zauważalny muzyka jako całość współtworzy atmosferę sprzyjającą rozwojowi sztuki, a także oddziaływa humanizująco na procesy cywilizacyjne. Dla uwrażliwionego na jej wartości artystyczne czło-

wieka muzyka posiada znaczenie szczególnego rodzaju obecności.

d/ Konkluzja

Przedstawione uwagi - naszkicowane w wyniku różnych lektur, rozmów, przemyśleń i przede wszystkim bezpośredniego kontaktu z muzyką - nie pretendują do ostatecznych rozstrzygnięć, prowadzą właściwie tylko do próby sformułowania w celach dyskusyjnych jednej z wielu możliwych hipotetycznych odpowiedzi na pytanie o sposób istnienia utworu muzycznego w procesie jego przekazywania i odbioru. W ogólnych zarysach, ujęta skrótowo odpowiedź ta mogłaby mieć taką oto postać.

Utwór, ukształtowany w wyobraźni kompozytora jako eidos, zostaje utrwalony w sposób zrozumiały dla innych ludzi za pomocą zapisu graficznego lub dźwiękowego. Nie ma takiego zapisu, który odpowiadałby z absolutną dokładnością formie pojęciowej. Wykonanie /m. in. ewentualna realizacja zapisu graficznego/ zmierza do możliwie najwierniejszego odwzorowania stworzonej przez kompozytora formy pojęciowej, wzbogaconego jej artystycznym dookreśleniem i twórczą interpretacją w zakresach pozostawionych przez autora jako otwarte. Podobnie kształtuje się relacja pomiędzy odbiorem i wykonaniem oraz pomiędzy odbiorem a formą pojęciową. Odniesienie: percepcja - eidos w przypadku ogniwa pośredniczącego, jakim jest wykonanie, odznacza się odpowiednio wyższym stopniem złożoności analogicznych relacji. Utwór jako eidos jest przedmiotem pojedynczym, natomiast liczbie jego różnych wersji, powstających w wyniku odmiennych wykonań i odbiorów, nie można z góry wyznaczyć żadnego kresu. Utwór muzyczny istnieje jako stworzone w wyobraźni kompozytora eidos, jest ono różne od zapisu, wykonania i percepcji oraz od nich niezależne. Kompozycja muzyczna, będąc wartością autonomiczną, może jednocześnie funkcjonować jako zjawisko inspirujące inne twórcze dokonania i rów-

nież w ten sposób współtworzyć kulturę.

Skomponowany utwór daje niepokojące przeczucie niezrealizowanych jeszcze możliwości istnienia innych rozwiązań i kompozycji, bliższych ideałowi muzyki. To przeczucie, stając się jedną z przyczyn komponowania następnych utworów, w chwili gdy już istnieją, ponownie budzi pragnienie zbliżenia do doskonałości. Procesowi temu nie można wyznaczyć końca - inspirujący niepokój skłania kompozytora do podejmowania wciąż nowych poszukiwań, do podążania nieznaną jeszcze drogą w kierunku nieskończoności...

PRZYPISY

1 W. Tatarkiewicz: Dzieje sześciu pojęć, Warszawa 1976, s. 257.

2 J. B. Hofmann: Etymologisches Wörterbuch des Griechischen, München 1950, s. 70.

3 H. H. Stuckenschmidt: Arnold Schönberg, Kraków 1965, s. 40.

4 H. i S. Cowell: Ives, Kraków 1982, s. 174.

5 Op. cit., s. 79.

II. UWAGI O WARSZTACIE WSPÓŁCZESNEGO KOMPOZYTORA

Wprowadzenie

Obserwacja procesu twórczego pozwala dostrzec problem mediacji między artystycznymi ideami i zamierzeniami a ich realizacją. Kwestia ta nabiera szczególnego znaczenia w przypadku, gdy proces ten zmierza do swego sfinalizowania w postaci możliwej do przekazywania innym ludziom /w postaci intersubiektywnie komunikatywnej/. Służący temu celowi repertuar środków i sposobów posługiwania się nimi, zespół metod urzeczywistniania artystycznych idei, zamysłów i założeń - to warsztat artystyczny. Jest on więc różny od intencji artystycznych i zamysłu twórczego z jednej, a gotowego dzieła z drugiej strony. W praktyce termin warsztat artystyczny bywa używany zamiennie z bliskoznacznymi pojęciami: rzemiosło /métier/ i technika; jest jednak wobec nich nadrzędny.

Relacja: idee dzieła - warsztat kształtuje się różnie i zmiennie, od ich równowagi i wzajemnego, obustronnego stymulowania rozwoju w wyniku różnych form współdziałania lub/i konfliktu, po wyraźną dominację jednego z członków tego układu. Z dużym uproszczeniem można by przyjąć, że skrajnie romantycznej postawie odpowiadałaby supremacja sfery idei dzieła, klasycyzm cechowałaby tu dążność do równowagi dynamicznej, natomiast dominująca, niemal jednostronna dbałość o samo tylko jak najdoskonalsze wykonanie dzieła[1], a czasem także protest skierowany przeciw przecenianiu funkcji i znaczenia artysty w życiu duchowym społeczeństwa, polegałyby na sprowadzeniu artystycznego procesu twórczego do zagadnień prawie wyłącznie warsztatowych. Eksperymentalnym przykładem redukcji warsztatu jest pochodząca z przełomu lat

sześćdziesiątych i siedemdziesiątych naszego wieku "potrzeba wypróbowania - na drodze kolejnych przybliżeń - możliwości tworzenia sztuki poza wszelkim odbiorem. Obok takiej koncepcji sztuki, która nie pozostawiała dzieł - a zatem wolna była całkowicie od uczestnictwa w produkcji, wymianie i konsumpcji dóbr - stworzono koncepcje sztuki, która nie ukształtowała się jeszcze w informacje, ani też nie została odebrana i nigdy przez nikogo odebrana nie zostanie. Sztuka taka, jako fakt o charakterze wyłącznie myślowym, nie mogłaby być przekazywana i odbierana, gdyż nie pozostawiłaby po sobie żadnych przekazów czy dokumentacji. A to dlatego, aby pozostać raczej nieznaną, aniżeli stać się przedmiotem spekulacyj, które ogarnęły środki masowego przekazu i wymiany informacji"[2].

Przeciwne stanowisko zajmuje Strawiński, który pisząc o sobie jako o kompozytorze, stwierdza: "w dziedzinie, jaka nam przypadła, jeśli to prawda, że jesteśmy intelektualistami, naszym obowiązkiem nie jest myślenie /cogito/, lecz działanie, praca /operor/. Filozof Jacques Maritain powiada, że w mocnej strukturze średniowiecznej artysta miał jedynie rangę rzemieślnika, i 'nie mogło być mowy o jakimś anarchicznym rozwoju jego indywidualizmu, ponieważ naturalna dyscyplina społeczna narzucała mu z zewnątrz pewne ograniczenia'. Dopiero renesans wymyślił artystę, odróżnił go od rzemieślnika i zaczął wynosić pierwszego kosztem drugiego. Pierwotnie miano artysty dawano tylko mistrzom sztuk: filozofom, alchemikom, magikom. Ale malarze, rzeźbiarze, muzycy i poeci mieli tylko kwalifikacje rzemieślników"[3]. Podobna wypowiedź kończy manifest Bauhausu: "Chcemy stworzyć nową korporację rzemieślniczą, odrzucając klasową pychę, która nieprzebytym murem oddziela rzemieślników od artystów"[4]. W kierunku syntezy zmierza natomiast bardzo interesująca propozycja P. Bouleza: "W naszym pojmowaniu muzyki popełniliśmy błąd, ponieważ mieliś-

my przed oczami - zbyt jednostronnie - tylko aspekt techniczny i myśleliśmy, że implikowałby on /samorzutnie/ estetykę jako /swoją/ konsekwencję. Dziś sądzę, że przeciwieństwa: estetyka i technika funkcjonują jak dwa zwierciadła. /Jeżeli/ macie tylko jedno, to jest także tylko jeden obraz. Ale stańcie między dwoma lustrami, to zobaczycie nieskończoną ilość obrazów. Obecnie jest to problem podstawowy: dwa zwierciadła dokładnie tak ustawić, aby uchwycić tego rodzaju wieczność. Lecz jest to zawsze proces estetyczny, którego rezultatem będzie technika, a nie odwrotnie... Nasze pokolenie zawdzięcza poprzedniemu uprzedzenie, dotyczące postawy wobec estetyki. Tego słowa się nadużywało i mówiło o tym /problemie/ zanadto powierzchownie. De facto jednak był to niedostatek idei i próba ukrycia słabych stron tworzenia i myślenia"[5].

Różnorodne, a nawet sprzeczne stanowiska twórców wobec omawianego zagadnienia wzbogacają kulturę i implikują jej rozwój; nic jednak - jak dotąd - nie wskazuje na to, aby jakiekolwiek dzieło, nawet istniejąc jedynie w wyobraźni swego twórcy i to w dowolnie krótkim czasie, obywało się bez idei, impulsu twórczego, pomysłu lub/i - bez warsztatu. Gdyby założyć istnienie dzieła z zakresu sztuki konceptualnej, w którym - zgodnie z wizją przedstawioną przez Th. S. Eliota w wierszu zatytułowanym Burnt Norton:

"koniec poprzedza początek,
A koniec i początek zawsze były tutaj
Po końcu i zarazem przed początkiem"[6],

to również w tym przypadku obok pytania: "co zostało zrobione?", pojawia się kwestia: "jak zostało zrobione?".

Budowanie, zmienność i doskonalenie artystycznego warsztatu twórczego

Dotyczące warsztatu kompozytorskiego zagadnienia ogólne nale-

żą do szerszego zakresu - jest nim problematyka twórczego warsztatu artysty. W związku z tym zostanie tu ona teraz omówiona z założeniem odwołań do kwestii muzycznych.

Stosowane przez twórcę w pracy metody i środki zależą w wysokim stopniu od jego wiedzy, doświadczenia i umiejętności. Warsztat w pewnej mierze wspólny jest całej grupie ludzi działających w tej samej dziedzinie; w tym zakresie wiele jego elementów - zwłaszcza przekazywanych przez poprzednie pokolenia - przeszło już próbę czasu, są one sprawdzone i potwierdzone. Każdy wybitny twórca posługuje się jednocześnie zasobem środków i sposobów stanowiących jego indywidualny dorobek i wyłączną własność; decydują one o odrębności i niepowtarzalności jego warsztatu. Rozstrzygające znaczenie ma tu talent i charakter człowieka. Im szersze perspektywy odsłaniają się przed fantazją i wyobraźnią artysty czy uczonego, im dalsze od codzienności są jego doznania, a zamysły oraz idee śmielsze, bardziej oryginalne i odkrywcze, tym gwałtowniej domagają się one dla swego urzeczywistnienia /lub choćby jego próby/ specjalnie ukształtowanych, specjalnie odkrywanych czy tworzonych środków. Istnieje tu nawet możliwość zakwestionowania, bądź zignorowania całego, zdawać by się mogło - niepodważalnego dorobku minionych pokoleń w tym zakresie. Przyjęcie ryzyka i wszelkich trudów wiążących się z tego rodzaju metodą postępowania nie stanowi przeszkody, jest oczywistością. Taka właśnie postawa warunkowała niejednokrotnie inicjowanie nowych tendencji, koncepcji i stylów w sztuce, a także dokonywanie przełomowych odkryć naukowych.

Warsztat twórczy, istniejąc w czasie, podlega naturalnemu procesowi przemian o różnym stopniu intensywności i rozległości. Przekształcenia te mogą przebiegać w sposób niezamierzony i niekontrolowany - co jeszcze nie znaczy, że ich rezultaty będą nie-

pożądane! - albo, przeciwnie, twórca może nimi kierować świadomie, metodycznie przeprowadzając próby oraz podejmując odpowiednie studia, poszukiwania i przemyślenia. Obie te tendencje na ogół współwystępują, współdziałają, chociaż ich wzajemne proporcje wciąż ulegają różnicowaniu i zmianom. Istotną rolę pełni ciągła gotowość odkrywania, wynajdywania i tworzenia nowych środków, a następnie podporządkowywania ich swoim celom. Przykładem mogą być okoliczności, w jakich M. Ernst wynalazł metodę frottage'u. Przyglądał się drewnianej podłodze swojego pokoju i nagle, "zafascynowany szczególnym wzorem jej powierzchni położył na podłodze arkusz papieru i pocierając papier ołówkiem uzyskał odbicie naturalnego wzoru. Powstała w ten sposób odbitka nasunęła mu myśl o możliwości dokonania dalszych odkryć"[7].

Pewne elementy warsztatu, na przykład znajomość technik graficznych czy też orientacja w określonych sposobach gry na wybranych instrumentach muzycznych, mogą - po osiągnięciu perfekcji we władaniu nimi - nie ulegać już zasadniczym zmianom w ciągu całej działalności twórcy. Na ogół jednak praca nad wzbogaceniem i doskonaleniem warsztatu narzuca się spontanicznie i z całą oczywistością, będąc wynikiem wciąż pojawiających się nowych możliwości. Do zjawisk negatywnych należy tu natomiast rutyna i maniera. Z tymi problemami należy się liczyć w przypadku, gdy rozwój warsztatu zostaje zahamowany, a dobrze opanowane rzemiosło, gwarantujące szybkość, łatwość i efektywność działania oraz aprobatę odbiorców, staje się stopniowo mechanicznym powielaniem wyłącznie tych samych środków i metod, co w konsekwencji sprzyja tworzeniu autoplagiatów. W przypadku, gdy przedstawiona sytuacja wiąże się z ukształtowaniem warsztatu głównie w oparciu o dokonania poprzedników, pojawia się niebezpieczeństwo tworzenia dzieł wtórnych i epigońskich. Zagrożenia może nieść z sobą rów-

nież regres warsztatu, gdyż rezultatem sukcesywnego niweczenia środków bywa postępujące zubożenie twórczości. Zjawisko to należy przeciwstawić celowej ascezie, dotyczącej repertuaru wyselekcjonowanych mediów.

Właściwa wielu artystom dbałość i troska o jakość własnego warsztatu wynika z poczucia odpowiedzialności wobec tworzonego dzieła. Przejawia się tu intensywne pragnienie osiągnięcia doskonałości i urzeczywistnienia własnych ideałów. Znana wypowiedź Słowackiego: "Chodzi mi o to, aby język giętki

Powiedział wszystko, co pomyśli głowa"[8];

wyraża bezpośrednio właściwy twórcom kategoryczny imperatyw wewnętrzny. Warto tu przypomnieć, że "Van Gogh przeżywał lęki nie tylko egzystencjalne, ale także przed niemożnością znalezienia wyrazu malarskiego dla swoich przeżyć"[9]. Podzielając niepokój malarza pisze poeta /Th. S. Eliot/:

"Pomiędzy ideę
I rzeczywistość
Pomiędzy zamiar
I dokonanie
Pada Cień"[10].

Natomiast kompozytor i wybitny innowator, H. Cowell, w książce o Ivesie stwierdza po prostu: "Żaden /.../ kompozytor świadom niczym nie ograniczonych możliwości tworzenia nie osiągnie etapu, w którym by każda jego myśl muzyczna została ostatecznie sformułowana"[11].

Artysta, podobnie jak uczony, stoi więc w obliczu konieczności ciągłego poszukiwania nowych elementów warsztatu i powiększania ich zasobu. Jego osiągnięcia w tej dziedzinie bywają wartościowe również dla innych; wystarczy przypomnieć, że Traktat o nowoczesnej instrumentacji i orkiestracji H. Berlioza[12] wpłynął inspirująco na ukształtowanie warsztatu Wagnera, Mahlera i in., a usu-

pełniony przez R. Straussa służy niektórym kompozytorom jeszcze dziś. Przykład współczesny stanowi tu Wstęp do kompozycji /1976/ B. Schäffera; z dzieła tego korzystają kompozytorzy Europy i Ameryki /a nawet Australii/.

Poszukiwanie nowych środków, zwłaszcza jeśli dzieje się to niemal wyłącznie w wyobraźni, łączy się na ogół z koniecznością ich przebadania. W przypadku twórcy nastawionego przede wszystkim na szukanie awangardowych rozwiązań, środki konstytuują się ze względu na nowe i nowatorskie cele - może to prowadzić do powstawania warsztatu eksperymentalnego. Przełomowa innowacja w sztuce pociąga za sobą konieczność uczenia się niemal od punktu zerowego. Sytuacja tego rodzaju wytworzyła się w związku z możliwością tworzenia muzyki elektronicznej czy komputerowej. Za warunek powstawania utworów z zakresu muzyki konkretnej uważa P. Schaeffer "najbardziej ogólne lekcje dotyczące /.../ badań /poszukiwań/ tak szerokich, jak tylko jest to możliwe" i wprowadza "kompozytora nowicjusza" "do studia, aby tam zobaczył /poznał/ w praktyce warunki przeprowadzania współczesnych eksperymentów muzycznych"[13].

Kształtowanie nowych elementów własnego warsztatu oraz ich badanie odbywa się z jednej strony w wyobraźni twórcy - i jest to fundament pracy w tym zakresie! - a z drugiej w oparciu o wszelkie specjalistyczne źródła informacji /książki, artykuły, seminaria, konsultacje etc./. Dla kompozytorów cenne są przeprowadzane w tym celu spotkania z wykonawcami, zwłaszcza badającymi i poszerzającymi krąg możliwości swego instrumentu. Duże znaczenie ma tu indywidualna pomysłowość twórcy. I. Duncan stworzyła free dance, "studiując na wazach i rzeźbach starożytnych pozy tańca greckiego", a "celem estetycznym jej tańca stało się odtworzenie piękna plastycznego"[14]. Pasja poznawcza, cechująca

artystę o postawie twórczej, może obejmować swym zasięgiem również warsztaty właściwe innym dyscyplinom. Ewentualnym następstwem spotkań z warsztatami właściwymi innej dziedzinie sztuki bywa: a/ przejęcie i adaptacja wytworzonych przez nie narzędzi; b/ ukształtowanie warsztatu służącego kreowaniu dzieł symbiotycznych /tzn. łączących cechy różnych dziedzin sztuki, jak się to dzieje np. w przypadku muzyki graficznej/. Problem filiacji warsztatu kompozytora i plastyka, jako szczególnie tu istotny, zostanie omówiony osobno.

Dążeniu do poszerzania zasobu elementów warsztatu towarzyszy tendencja przeciwstawna, tendencja zmierzająca do odrzucania tych wszystkich środków i metod, które nie spełniają pokładanych w nich oczekiwań lub przestały już służyć celom twórcy, a nawet przeszkadzają w ich osiągnięciu. Zjawisko takie można było zauważyć w momencie, gdy niektórzy kompozytorzy współcześni odwracając się od folkloryzmu zaczynali tworzyć utwory dodekafoniczne. W przypadkach skrajnych może dojść nawet do całkowitej destrukcji własnego warsztatu. Jeśli proces taki spełnia warunki dezintegracji pozytywnej /w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadaje K. Dąbrowski/, to wówczas w wyniku ponownej, innej syntezy zbioru elementów dawnego warsztatu, wzbogaconego ponadto o niestosowane wcześniej środki i metody, może powstać warsztat całkiem nowy i zupełnie inny. Dla artystów o największym potencjale twórczym tego typu rewolucyjne zmiany bywają konieczne /i naturalne!/ w przypadku wprowadzania śmiałych innowacji, nagłego zwrotu stylistycznego, a przede wszystkim w obliczu wydarzeń przełomowych. W przypadku muzyki elektronicznej np. nie chodzi o nowe użycie "elementów zgodnych z wypracowanymi przez lata formułami harmoniczno-melodycznymi czy rytmiczno-formalnymi", lecz o kreowanie "kompozycji od początku, od pod-

staw, od punktu zerowego"[15].

Praca nad własnym warsztatem przebiega więc wielokierunkowo. Zasadniczo kształtuje się go z uwagi na całościowo rozumianą własną twórczość. Można go jednak też specjalnie modyfikować lub nawet budować od nowa ze względu na pojedyncze dzieło czy jego fragment[16]. I vice versa: jedną z form pracy nad własnym warsztatem mogą być różnego rodzaju wstępne szkice i próby, a także całe, jakby ćwiczebne utwory stanowiące przygotowanie do późniejszych, dojrzałych dokonań. Znane i podziwiane rysunki-studia Leonarda da Vinci udowadniają, że "starał się on dokładnie zrozumieć strukturę i funkcję rzeczy, którą przedstawiał"[17]. Picasso, w czasie wstępnych studiów nad Guernicą, szkicował wielokrotnie motyw płaczącej kobiety; co ciekawe, liczne warianty tego tematu przekształciły się w 1937 roku w samodzielny, odrębny obraz[18]. Również w tym miejscu warsztat malarza spotyka się z warsztatem kompozytora. Potwierdza to m.in. zalecenie P. Schaeffera, który formułując reguły pracy w dziedzinie muzyki konkretnej, pisze: "Przed tworzeniem dzieł /trzeba/ wykonać etiudy, analogiczne do 'szkolnych ćwiczeń' /właściwych kształceniu w zakresie/ muzyki tradycyjnej"[19]. Utwory pisane w ramach pracy nad warsztatem wchodzą w zakres pedagogiki i autodydaktyki kompozycji. Przed rozpoczęciem zasadniczej pracy nad kompozycją kameralną czy orkiestrową można np. napisać serię utworów solowych przeznaczonych na instrumenty, które w przyszłości będą stanowiły trzon zespołu wykonującego tę kompozycję. Można też tworzyć cykle szkiców i studiów poświęcone różnorodnym problemom technicznym etc. Ewentualne wykonania utworów, zwłaszcza tego rodzaju, umożliwiają skonfrontowanie wyobrażeń z wrażeniami i w ten sposób stymulują w wysokim stopniu pracę nad warsztatem.

Warsztat twórczego artysty, to warsztat otwarty. Założeniem

jest jego optymalny rozwój zgodny z celami, którym ów warsztat służy, wobec których ma być adekwatny. W związku z tym trzeba go metodycznie i nieustannie wzbogacać /tak, aby był up to date/, a jednocześnie oczyszczać, czyli wciąż przekształcać /aż po pozytywną dezintegrację włącznie/ i dostosowywać do swobodnie zmieniających się celów artystycznych. Rzemiosło, czyli umiejętności i sprawności, powinno osiągać stopień mistrzowski. W odniesieniu do techniki, warto przytoczyć wymagania, jakie w tym zakresie stawia współczesnemu kompozytorowi B. Schaeffer pisząc, że: "jest to umiejętność natychmiastowego zapanowania nad sytuacjami, które się samemu tworzy, umiejętność zapanowania nad zawsze opornym materiałem; ten musi /.../ zejść na dalszy plan, /.../ kompozytor nie tworzy dla prezentacji środków, lecz używa ich dla prezentacji wyższych wartości, wartości nie dających się często sprowadzić do samych wyjściowych mediów"[20]. Pogląd ten koresponduje z przedstawioną wcześniej koncepcją P. Bouleza.

Istotne jest, aby przy wciąż powiększanym zasobie środków i metod, potrafił twórca z całą swobodą, wręcz z wirtuozerią, poruszać się we wzrastającym bez ograniczeń obszarze możliwości sztuki. Jest to bowiem zakres zjawisk, którego dotyczy trzecia nieskończoność, a określa ją pojęcie Nieskończenie Złożonego /dopełnia ono dwa wcześniejsze, Pascalowskie pojęcia: Nieskończenie Małego i Nieskończenie Wielkiego/[21].

I jeszcze negatywna uwaga. Artysta ani siebie, ani swojej twórczości nie może identyfikować z własnym warsztatem, nie może zostać przezeń zdominowany. Wobec własnego warsztatu trzeba zachować dystans krytyczny i to jednocześnie z negatywnym i pozytywnym nastawieniem. Zaletą dzieła jest niezauważalność "roboty warsztatowej", a twórcy - dyskrecja w tym zakresie. Poruszanie tych zagadnień dopuszczalne jest jedynie w celach poznawczych

oraz autodydaktycznych i pedagogicznych. Problemy warsztatowe są wewnętrzną, intymną sprawą twórczości artystycznej i nie powinny zakłócać, a nawet niszczyć subtelnych relacji kształtujących się między dziełem sztuki i jego wrażliwym odbiorcą. Tego rodzaju model postawy wobec własnego warsztatu może jednak stanowić przedmiot sporu. Twórcy w ramach dzieł autotematycznych ujawniają czasem - niekiedy wysoce intrygujące! - tajemnice własnego warsztatu[22]. Ponieważ jego funkcja ulega wówczas zasadniczej zmianie, trzeba rozwiązywać nowe, niecodzienne problemy warsztatowe: trzeba rozstrzygać JAK eksponować własny warsztat, JAK wkomponować go w samo dzieło.

Współczesny warsztat kompozytorski i jego spotkania ze sztukami plastycznymi

Tworzywem muzycznym w II połowie dwudziestego wieku stały się stopniowo wszystkie zjawiska słyszalne. Analogiczną sytuację można zaobserwować w innych dziedzinach sztuki. Ciekawym przykładem spotkania jest tu przedstawiony w ramach Warszawskiej Jesieni 1964 balet Antic Meet M. Cunninghama - uważającego, że każdy ruch jest tańcem - w scenografii R. Rauschenberga - którego zdaniem każdy przedmiot nadaje się do roli tworzywa malarskiego - z opracowaniem muzycznym J. Cage'a głoszącego, że każdy dźwięk, to muzyka. Co ciekawe, Cage idzie jeszcze dalej: znane jest jego stwierdzenie, że "muzyką jest wszystko"[23]. Takie stanowisko można uzasadniać przyjmując muzyczne intencje artystyczne twórcy jako kryteria, w tym zwłaszcza zamierzenie kreowania utworu, który konstytuują muzyczne prawidłowości /przyjmując, że są one ważniejsze niż sam materiał/.

W pracy nad utworem /utworami/ dokonuje kompozytor wyboru w zakresie dostępnego sobie tworzywa. Tu dochodzą do głosu dwie przeciwstawne i jednocześnie dopełniające się tendencje. Jedna

z nich zmierza do nadania językowi dźwiękowemu cech wspólnych całej epoce i przez to zapewnienia mu swego rodzaju umownej komunikatywności; druga natomiast - do wykształcenia takich jego właściwości, które jako specyficzne i jedyne w swoim rodzaju sprawiają, że staje się on indywidualnym, odrębnym językiem swego twórcy. Przy tym powtarza się znana zależność: im silniejsza jest osobowość artysty, im bardziej zaawansowany rozwój jego własnych środków wypowiedzi, tym dalszym od obiegowych konwencji staje się jego język dźwiękowy.

W celu możliwie ścisłego ujęcia zagadnień dotyczących warsztatu kompozytorskiego należy odnieść jego problematykę do muzyki absolutnej, nieprzesłoniętej dowolnymi literackimi interpretacjami. Elementem języka jest zatem dźwięk rozpatrywany pod kątem wysokości, czasu trwania, barwy, głośności, artykulacji i wszelkich innych czysto brzmieniowych /sonorystycznych/ właściwości. Wysokość pojedynczego dźwięku może być albo ustalona, albo zmieniana w sposób ciągły /glissando/. Dźwięk - w przypadku bardzo krótkiego czasu trwania - kompozytor "słyszy i odczuwa" oraz wyobraża sobie i notuje w postaci punktu. /Uzupełnienia zapisu w postaci laseczek etc. pełnią tu drugorzędną rolę./ Podobnie funkcjonuje linia - z wykluczeniem poziomej - w przypadku dźwięku wykonywanego glissando. Co istotne: w nowszej notacji dźwięk o niezmiennej wysokości i względnie dłuższym czasie trwania zaczęto per analogiam notować właśnie w postaci linii poziomej. Określenia punkt oraz linia są tu stosowane nie w znaczeniu geometrycznym lecz malarskim, a więc tak, jak były używane przez W. Kandyńskiego. Wielki malarz abstrakcjonista, wysoce zafascynowany konsekwencjami spotkań muzyki z malarstwem, zwraca uwagę na interesujący i znamienny fakt, że "graficzny obraz dźwięków - pismo nutowe - nie jest niczym innym jak różnorodną

kombinacją punktów i linii"[24]. Można to zilustrować uderzająco bezpośrednim /wręcz symbolicznym!/ przykładem w postaci kompozycji C. Halfftera zatytułowanej Lineas y puntos /1967/. Trzeba tu zaznaczyć, że w powszechnym rozumieniu muzyków linia falista odpowiada nie tylko rysunkowi glissanda, lecz także takiej sekwencji dźwięków, która stanowi swoistą całość /może to być np. linia melodyczna/.

Istnieje też pewna zbieżność między założonymi przez Kandyńskiego graficznymi odpowiednikami stopniowania dynamiki, które "może znaleźć swój wyraz w zwiększającej się ostrości linii albo w stopniu jej jasności"[25], a nowszymi poszukiwaniami w zakresie notacji muzycznej. Zyklus /1959/ K. Stockhausena dostarcza przykładów pomysłowego zapisu dynamiki, polegającego na zwiększaniu lub zmniejszaniu grubości kropek i linii odpowiednio do wzmacniania i ściszania[26].

Szum, zwłaszcza w muzyce elektronicznej, można wyobrażać sobie jako różnorodnie modelowaną płaszczyznę. Jeden jej wymiar odpowiada wówczas czasowi trwania, a drugi - zakresowi wysokości /określając tym samym tzw. kolor szumu[27]/. Taki sposób myślenia znajduje swój bezpośredni i naturalny odpowiednik w zapisie. Inne właściwości szumu można ująć w postaci specjalnego deseniu czy faktury płaszczyzny.

Moment konkretyzowania utworu w postaci zapisu zbliża kompozytora do działań grafika. Istotna jest transformacja wyobrażeń muzycznych, audytywnych, na wizualne. Warunkiem utrwalenia oryginalnych i nowatorskich intencji artystycznych jest przy tym umiejętność kreacji adekwatnego zapisu. Nim kompozytor usłyszy swój utwór, widzi go w postaci graficznej, toteż może fakturę oraz gęstość /dotyczącą grupowania dźwięków w układach horyzontalnych, wertykalnych i diagonalnych/ rozplanować w partyturze posługując

się podstawowymi figurami jak: koło, trójkąt, kwadrat, trapez, wielobok etc. Są to, jak wiadomo, zasadnicze elementy kompozycji w sztukach plastycznych. Kompozytor myśli też często kierunkami. Dotyczą one linii melodycznych, glissand oraz figuracji, a także przesuwania całych faktur oraz zasadniczych tendecji zmian. Istotnym środkiem działania jest zestawianie kierunków; oprócz prostych przypadków analogii i kontrastu, czyli równoległości lub przeciwieństwa, można się tu posługiwać również bogato różnicowanymi i bardzo kunsztownymi splotami kierunków. Nie da się zaprzeczyć, że m. in. to właśnie zmiany kierunku wysokości nadają mowie emocjonalny charakter, co w pewnych sytuacjach może rzutować na koncepcje kompozytorów. Prawdopodobnie w podświadomości muzyków funkcjonują też jeszcze relikty figur retoryczno-muzycznych z okresu renesansu i baroku. Wystarczy przypomnieć, że "figura ascensus oznaczała rzeczy wzniosłe, wspaniałe, etyczne, descensus zaś symbolizowała służalczość, uległość, depresję psychiczną, upadek"[28]. Wyjaśnienia można tu szukać w analogii do sztuk plastycznych. Zdaniem R. Arnheima doświadczenia związane z grawitacją powodują, że "wzbicie się w górę oznacza pokonanie oporu i zawsze jest zwycięstwem", a "zejście na dół albo upadek są poddaniem się przyciąganiu, doznawane są więc jako bierna uległość"[29]. Znajdujące się wysoko dźwięki czy też partie dzieła plastycznego wiążą się z przeżyciem lekkości, podczas gdy ich przeciwieństwo - z wrażeniem ciężaru[30]. Jest to jeden ze względów decydujących o rozmieszczaniu dźwięków w zakresie wysokości.

Podobieństwo w ukształtowaniu materiału dźwiękowego i plastycznego zachodzi również w przypadku zastosowania zasady symetrii /w tym także rozumianej swobodnie/. Można przyjąć oś pionową, poziomą, przechyloną i różne ich złożenia oraz to samo w od-

niesieniu do antyosi symetrii. Zamiana abstrakcji na konkret odznacza się w przypadku symetrii uderzającym bogactwem muzycznych możliwości. Patronowała ona starym mistrzom flamandzkim, odkrywa się ją w wyrafinowanych strukturach Weberna, respektuje w wyposażeniu studia muzyki elektronicznej. Prosty, a przy tym nieschematyczny przykład zastosowania swobodnej zasady symetrii można znaleźć w Symfonii muzyce elektronicznej B. Schaeffera. Kompozytor wprowadza tu znak w postaci prostokąta z dwiema strzałkami umieszczonymi w połowie górnego i dolnego boku, a skierowanymi na zewnątrz. Odpowiada im "konstelacja złożona z kilku /kilkunastu/ elementów różnej wysokości, poddana częściowo pogłosowi /w obie strony - tylko wybrane elementy, pozostałe - w jedną, przeważnie w formie spóźnionego pogłosu po uderzeniu/"[31]. Warto tu podkreślić ciekawy efekt pojawienia się pogłosu przed brzmieniem podstawowym, a więc rezultatu /czyli skutku!/ przed przyczyną. Niezwykłość takiego ujęcia uderza zwłaszcza w zestawieniu z nawykami wykształconymi w kontakcie z tradycyjną muzyką wokalną oraz instrumentalną.

Symetria została jednak najpierw dostrzeżona i dopiero następnie usłyszana po zamianie na abstrakcję i ponownym skonkretyzowaniu w kształcie dźwiękowym. Podobne spostrzeżenie można też odnieść do stosowania przez kompozytorów złotego podziału[32]. Jest on jednym z ewentualnych sposobów wprowadzania ładu w tych wszystkich zakresach kompozycji muzycznej, w których wzajemne relacje elementów dają się ująć w postaci proporcji. Ciąg Fibonacciego można więc zastosować w odniesieniu do konstrukcji formy /i to wyznaczanej najróżnorodniejszymi czynnikami, z barwą włącznie/, a także do budowy skali, melodii i akordów, do uporządkowań metrorytmicznych i ich pochodnych postaci /m.in. w muzyce elektronicznej/ i dalej: złotą proporcję można przyjąć jako

model stopniowań agogicznych albo dynamicznych, jako wzór ilościowy dotyczący zestawień instrumentów, a nawet jako punkt wyjścia dla rozmieszczenia źródeł dźwięku w przestrzeni /zwłaszcza w przypadku muzyki spacjalnej/ etc. Uwagi te dotyczą jednocześnie makro- i mikrokompozycji. Proporcje ilościowe kompozytor "wyczuwa" i słuchowo sobie wyobraża, jednocześnie jednak na ogół ocenia ich walory estetyczne w analogii do doznań wzrokowych.

Myśli muzyczne dotyczące komponowanego utworu mogą mieć postać wyobrażeń brzmieniowych współwystępujących z ich notacyjnymi, graficznymi odpowiednikami. Prowadzi to często do dwukierunkowej inspiracji: ze względu na intencje artystyczne tworzy się nowe środki w zakresie notacji, natomiast wyobrażenia graficzne mogą być źródłem niedostępnych na innej drodze skojarzeń, implikujących daleko idące innowacje muzyczne. Tu, m.in., można się doszukać genezy muzyki graficznej. Wymaga ona śmiałego poszerzenia warsztatu o środki i metody należące do repertuaru sztuk plastycznych; wiąże się to oczywiście z odpowiednimi uzdolnieniami w tym kierunku. Prekursorem muzyki graficznej był ... malarz /przy tym grafik i teoretyk sztuki/ W. Kandyński. Przy pomocy dyrygenta, F. v. Hoesslina, dokonał on transkrypcji na punkty /i linię/ początkowych taktów V Symfonii Beethovena[33]. Pomysł ten nasunął się Kandyńskiemu w czasie analizy "elementów dzieła sztuki oraz ich pierwotnych energii"[34]. Co więcej: w swojej pracy Kandyński posługuje się określeniem Klang, ponieważ "słyszy" abstrakcyjny rysunek; natomiast każdy kompozytor po napisaniu swego utworu realnie widzi jego obraz dźwiękowy. Idąc dalej: u dobrego wykonawcy /czasem także u zdolnego, wykształconego odbiorcy/ partytura jako obraz dźwiękowy wywołuje wyobrażenia muzyczne jeszcze przed odtworzeniem jej na instrumencie.

Wraz z rozwojem muzyki można w hierarchii jej elementów zau-

ważyć liczne zmiany i przemieszczenia; coraz większego znaczenia nabiera m.in. barwa dźwięku. Zjawisko to pozostaje w bezpośrednim związku z przekształceniami warsztatu kompozytorskiego. Barwa - termin malarski - po przejęciu przez muzykę oznacza z punktu widzenia akustyki "skład dźwięku wraz z jego zmianami w czasie", co pozwala "na odróżnianie dźwięków pochodzących z różnych źródeł"; przy czym skład dźwięku to właściwa mu "ilość, wysokość i poziom natężenia tonów składowych"[35]. Barwą dźwięku, jako środkiem działania, zajmuje się kompozytor naturalnie z racji jej sonorystycznych, a nie fizycznych właściwości.

Psychologiczną podstawą analogii między barwą w muzyce i w malarstwie jest słyszenie barwne i widzenie dźwięków. Tu znajduje się geneza tzw. muzyki barw: wielokrotnie ponawianych prób połączenia struktur dźwiękowych z ich kolorowymi przedstawieniami /np. osiemnastowieczny clavecin pour les yeux L. B. Castela czy clavier à lumierès A. Skriabina/ i towarzyszących im sporów o właściwe przyporządkowanie skali muzycznej zasadniczym barwom widma świetlnego. Jedną ze współczesnych prób tego rodzaju zademonstrowano podczas Warszawskiej Jesieni 1988; była to Polymorphia na 48 instrumentów smyczkowych /1961/ K. Pendereckiego przełożona przez komputer na ruchomy, barwny obraz, w którym obok parametrów wysokości i czasu trwania uwzględniona została również głośność, gęstość itd.

Istnieje również idea tworzenia samoistnych barwnych kompozycji, czego przykładem może być zaproponowane przez R. H. Goldschmidta "granie zmianami kolorów" /1928/, czyli bezkształtne falowanie światła i mgły[36]. W tym ostatnim przypadku potrzebny jest swego rodzaju warsztat symbiotyczny, stanowiący wyższego rzędu integrację elementów właściwych obu podstawowym warsztatom. Problem muzyki barw należy jednak w całości do ubocznego,

wąskiego zakresu zagadnień.

Natomiast przytoczona przez M. Rzepińską wypowiedź H. Berlioza: "instrumentacja w muzyce jest dokładnym ekwiwalentem koloru w malarstwie"[37] sygnalizuje problematykę o fundamentalnym znaczeniu dla warsztatu kompozytorskiego. Ponieważ każde zjawisko słyszalne ma swoją barwę, a możliwości ich zestawień odpowiadają wspomnianemu już pojęciu Nieskończenie Złożonego, umiejętność operowania kolorystyką dźwiękową - rozumianą maksymalnie szeroko jako twórcze posługiwanie się całą paletą barw muzycznych - staje się oczywistym zadaniem, a przy tym pragnieniem niemal każdego, zwłaszcza współczesnego, kompozytora.

Poszukiwania cech koloru, które byłyby wspólne muzyce i malarstwu, można przenieść na płaszczyznę spostrzeżeń ogólniejszych. Okazuje się wówczas, że takie cechy jak stopień jasności i stopień intensywności wspólne są pojęciu barwy w obu dziedzinach. Oto kilka przykładów. Wysoki rejestr fletu brzmi jasno, natomiast jego najniższe dźwięki mają brzmienie zgaszone; podobnie jaskrawym barwom trąbki grającej bez tłumika staccato w oktawie trzykreślnej przeciwstawia się ciemny koloryt długich dźwięków wykonywanych na kontrabasach w niskich pozycjach struny E i C /H/. W muzyce wokalnej, szczególnie w przypadku fonicznego traktowania tekstu, gęsta i ciemna samogłoska "u" odróżnia się wyraźnie od stosunkowo jaśniejszego "a" i bardzo jasnego "i". Flażolet grającej z tłumnikiem altówki cechuje znacznie mniejsza intensywność od dźwięku tej samej wysokości wykonywanego np. przez saksofon. Jeden z najwybitniejszych teoretyków sztuki, R.Arnheim wśród cech koloru wyróżnia m. in. ciężar. "Co do koloru, czerwień jest cięższa od błękitu, a kolory jasne - od ciemnych. Jasna czerwień kapy na obrazie Van Gogha przedstawiającym jego sypialnię - tworzy plamę o dużym ciężarze poza środkiem kompo-

zycji"[38]. Podobnie dla kompozytora barwa instrumentów dętych będzie zawsze cięższa od brzmień instrumentów smyczkowych grających w tym samym zakresie wysokości. Tak w odniesieniu do malarstwa, jak muzyki można też mówić o przeciwstawieniu chłodnych barw ciepłych, o świetle, blasku, lśnieniu, rozmigotaniu, zamgleniu etc.

W obu dziedzinach sztuki barwy stają się środkiem działania zasadniczo dopiero w wyniku ich umiejętnego i celowego zestawiania. Warto rozpatrzyć ten problem w odniesieniu do muzyki. Obok tendencji zmierzających do wykrystalizowania się określonego koloru w sposób jednoznaczny /zauważalnej np. w niektórych utworach Debussy'ego/ istnieje dążność do kreowania barw kunsztownie złożonych, intrygujących, a w przypadkach szczególnie nowatorskich - barw nowych i nieznanych, stanowiących niemal nieodgadnioną tajemnicę warsztatu ich twórcy. Odkrycie nieprzewidywanych możliwości w tym zakresie łączy się z rozwojem muzyki elektronicznej i to nie tylko w przypadku kompozycji tworzonych w studio, lecz także w odniesieniu do podążających ich śladem dzieł instrumentalnych i wokalnych. Jakkolwiek o barwie dźwięku decyduje w pierwszym rzędzie jego źródło, to jednak ilość możliwości wzrasta tu wydatnie dzięki działaniu wielu innych czynników współkształtujących koloryt kompozycji. Obok wysokości dźwięku /w tym także określonego rejestru instrumentu/ ważną rolę pełnią tu interwały i współbrzmienia. Warto zauważyć, że wielodźwięki nie stanowią wyłącznie sumy jakości barwnych właściwym składającym się na nie interwałom /jak sądzono w początkach rozwoju wielogłosowości/, lecz wprowadzają inną, własną, odrębną jakość. Przykładem wzbogacenia zasobu barw instrumentu w wyniku rozwiniętych środków artykulacyjnych jest zadziwiająca różnorodność kolorów, jaką dysponuje B. Turetzky w ramach gry pizzicato

na kontrabasie z zastosowaniem wielu pomysłowo zmienianych sposobów zarywania strun. Barwa zależy również w dużym stopniu od rozmieszczenia źródeł dźwięku w przestrzeni. Dołączają się tu efekty związane z pogłosem, akustyką sali, a także z układem instrumentów i odległościami między nimi. Rozplanowanie źródeł dźwięku w przestrzeni może doprowadzić do tego, że w zależności od miejsca, w którym znajduje się odbiorca, zmienia się obraz barwy utworu! Również ukształtowania agogiczne mają pewien wpływ na koloryt: szybkie biegniki fletu piccolo w najwyższym rejestrze nie byłyby już olśniewającymi błyskami, gdyby zostały wykonane w tempie wolnym. Do czynników modelujących barwę dołącza się w pewnym stopniu również dynamika. Koloryt utworu można też kształtować posługując się środkami fakturalnymi; na przykład: małą ilość dźwięków wykonuje wielka ilość instrumentów i w ten sposób zostaje osiągnięta swego rodzaju barwność niespójności i nieidentyczności. Lub - jeszcze inny przykład, potwierdzony współczesną praktyką muzyczną - faktura punktualistyczna z jej zatomizowaniem i odniesieniami do pointylizmu. Ostatecznie o kolorystyce utworu decydują jednak te wszystkie czynniki nie w izolacji, lecz dopiero w wyniku ich odpowiedniego zestawienia, skomponowania.

Muzyk czy malarz może zmierzać do maksymalnego zwiększania ilości kolorów lub też do ascezy w tym zakresie. Y. Klein np. "rozpoczyna od malarstwa monochromatycznego /1946/ i dochodzi tu do koncepcji IKB: International Klein Blue - Kleinowska niebieskość międzynarodowa; używał już tylko barwy ciemnoniebieskiej, mającej być w jego rozumieniu dematerializującym reprezentantem powietrza"[39]. Dążenia do olśniewającej wspaniałości i różnorodności barw są natomiast charakterystyczne dla wizji O. Messiaena. W jego oratorium La Transfiguration de notre Seigneur Jesus-

-Christ /1969/ "ptak afrykański symbolizuje /.../ głos oznajmujący Zmartwychwstanie, połączone głosy kilku innych ptaków odtwarzają gromy niebieskie i błyskawice oświetlające całą ziemię; sowa z Luizjany, odzywająca się w waltorniach, wyraża 'bojaźń Bożą'; wiolonczela solo /.../ wyśpiewuje - wedle słów Messiaena - 'światłość wiekuistą'; triangel i cymbały /.../ wyrażają drżenie tego światła"[40]. Messiaen pragnie bowiem komponować muzykę, "która byłaby 'witrażem wirujących i uzupełniających się wzajemnie barw'"[41].

W innym utworze Messiaena, w Chronochromie na wielką orkiestrę /1960/ celem komponowania barw jest nie tylko kreowanie zachwycającego bogactwa kolorystycznego - mają tu one przede wszystkim uplastycznić konstrukcję dzieła w czasie. W komentarzu do utworu kompozytor wyjaśnia, że "kompleksy dźwięków i brzmień pozostają na usługach wartości trwania, które mają uwypuklać i barwić. Barwa służy więc do podkreślenia podziału Czasu. Stąd właśnie tytuł: Chronochromie /z greckiego Chronos - Czas, Croma - barwa/". Z faktu, iż "dźwięki mają zabarwiać wartości czasowe" wynika, że dla Messiaena - co sam podkreśla - "istnieją między nimi ukryte związki"[42].

Muzyczne, a także malarskie relacje kolorystyczne i w jednoczesności, i w następstwach czasowych mogą sprowadzać się do analogii lub działać w wyniku kontrastu. R. Arnheim tłumaczy, że "efekt wrogości i zderzania się kolorów nie jest czymś 'złym', zakazanym. Przeciwnie, jest cennym środkiem dla artysty, który pragnie jasno i zrozumiale wypowiedzieć się w kolorze. Pomaga oddzielić pierwszy plan od tła, /.../ powstrzymuje /.../ przed wędrówką po trasach kompozycyjnie niepożądanych"[43]. Z racji innych celów twórca może dążyć do harmonii barw czy też do ich stonowania lub upodobnienia. Sfumato, stosowane w malarstwie

olejnym ze szczególnym mistrzostwem przez Leonarda da Vinci, polega /jak wiadomo/ na łagodnym przechodzeniu z partii ciemnych do jasnych i zacieraniu konturów oraz wprowadzaniu mglistych efektów. To samo określenie jest, w swoim węższym znaczeniu, jednym z muzycznych terminów interpretacyjnych i odpowiada wrażeniom cieniowania, rozwiewania. Szerzej rozumiane sfumato może w muzyce przyjąć postać bardzo interesujących, wysublimowanych ukształtowań kolorystyczno-dynamicznych. Studio elektroniczne /a nawet zwykłe glissando osiągalne na niektórych instrumentach/ daje możliwość zmian ciągłych, dzięki którym stają się realne bardzo subtelne niuanse kolorystyczne.

Stopniowa emancypacja koloru w malarstwie[44] zaznaczyła się - jakby równolegle - również w muzyce. A. Schönberg, w podobnych do wyznania wiary słynnych słowach zamykających Harmonielehre, wskazuje kompozytorom jeszcze jedną możliwość posłużenia się barwą. "Jeśli teraz jest możliwe, że z różniących się wysokością barw dźwiękowych powstają struktury, które nazywamy melodiami, następstwa, których spoistość działa w sposób podobny myślom, to musi też być możliwe tworzenie z barw dźwiękowych innego wymiaru, z tego, co po prostu nazywamy barwą dźwięku, takich następstw, których wzajemny związek ma moc oddziaływania w wyniku pewnego rodzaju logiki, odpowiadającej w zupełności owej logice, która wystarcza nam w przypadku melodii wysokości dźwiękowych. Wygląda to na wybiegającą w przyszłość fantazję i jest nią prawdopodobnie. Lecz taką, w którą mocno wierzę, że się urzeczywistni. W którą mocno wierzę, że jest w stanie w niespotykany sposób wzmóc zmysłowe, intelektualne i duchowe przyjemności, ofiarowywane przez sztukę. W którą mocno wierzę, że każdemu z nas przybliży to, co nam obiecują marzenia: że poszerzy nasze związki z tym, co się nam dzisiaj wydaje nieożywione, co ożywimy

własnym życiem, co tylko w wyniku słabości naszego z nim związku jest dla nas na razie martwe.

Melodie barw dźwiękowych! Jak delikatne zmysły, które tu dokonują rozróżnień, jak bardzo rozwinięty umysł, który może znajdować przyjemność w czymś tak subtelnym!

Kto waży się tu wymagać teorii!"[45].

Idąc dalej: wieloznaczne i złożone ujęcia kolorystyczne są czasem ze sobą zestawiane w sposób wysoce pomysłowy. Przykładem oryginalnych rozwiązań w tym zakresie jest wprowadzone przez B. Schaeffera komponowanie ustawicznych zmian orkiestracji. Podczas gdy jedne instrumenty stopniowo milkną, akcje muzyczne przejmują sukcesywnie inne instrumenty, czasem bardzo odmienne w barwie i charakterze. Materiał wysokości dźwiękowych pełni w takiej sytuacji rolę mniej ważnego elementu kompozycji, natomiast zdarzenia barwne, ich następstwa, nakładania, przenikania - czasem konflikty - stają się głównym środkiem działania i podstawowym czynnikiem formotwórczym. W tym kontekście zarzut stawiany przez A. Rimskiego-Korsakowa I. Strawińskiemu, że "orkiestrował swe utwory, zanim je skomponował"[46], traci uzasadnienie. Zresztą już późny Beethoven posługiwał się /częściowo pod presją znanych, dramatycznych okoliczności/ metodą komponowania od razu na określony zespół kameralny czy orkiestrę, bez inicjującej, inspirującej czy pośredniczącej wersji fortepianowej. Ta metoda twórcza miała przynieść w przyszłości wspaniałe rezultaty w zakresie rozwoju faktury i kolorystyki, właściwych muzyce kameralnej i orkiestrowej.

Istnieje jeszcze pewna marginalna, ale dość osobliwa możliwość: dzięki specyficznym sposobom gry daje się na jednym instrumencie imitować brzmienie innego. Wybitny współczesny solista, Z. Piernik zdobył np. umiejętność naśladowania na specyficznie

spreparowanej tubie barw wielu różnych instrumentów, w tym tak jej z natury obcych, jak gitara hawajska! Jest to więc przedstawienie jednego instrumentu za pomocą drugiego metodą swego rodzaju odwzorowania, "odmalowania" barwy "portretowanego" źródła dźwięku. Ten środek działania odznacza się pewną atrakcyjnością w odniesieniu do utworów solowych /a nawet kameralnych w przypadku małej obsady/.

Warto dodać, że to właśnie "muzyczność" koloru należy do najważniejszych zalet, przypisywanych mu przez wybitnych malarzy. "Niech pan pomyśli o roli muzycznej, jaką odgrywać będzie odtąd kolor w malarstwie nowoczesnym. Kolor, który jest drganiem, podobnie jak muzyka, może osiągnąć to, co najbardziej powszechne, a zarazem nieuchwytne - siłę wewnętrzną" pisał w 1899 roku Gauguin w liście z Tahiti. Podobnych sformułowań używa Van Gogh, którego zdaniem "obecne malarstwo obiecuje nam subtelność, będzie więcej muzyką, a mniej rzeźbą, obiecuje ono kolor"[47]. Również dla S. Eisensteina, walczącego o właściwe barwnemu filmowi formy ekspresji, związek "żywiołu barwy z żywiołem muzyki" jest bezdyskusyjną oczywistością[48].

Jakkolwiek kompozytor pracuje przede wszystkim w materiale imaginacyjnym[49], to jednak w samym kontakcie z tworzywem zbliża się niekiedy do warsztatu rzeźbiarza. Nie bez powodu Cage zwrócił uwagę na aforystyczną wypowiedź, w której Debussy przedstawił własny warsztat: "Biorę wszystkie dźwięki, jakie znam, wyrzucam te, których nie chcę, stosuję te, co zostały"[50]. "Rzeźbiarska" metoda postępowania jest szczególnie celowa w przypadku, gdy kompozytor posługuje się całymi masami dźwiękowymi, całymi blokami brzmień. Ich wewnętrzna struktura może być homo- lub heterogeniczna, nie ona jednak jest najważniejsza, toteż dopuszczalna jest nawet jej pełna anonimowość. Przykładów pracy w tworzy-

wie typu: masa dźwiękowa dostarczają utwory Y. Xenakisa /nieprzypadkowo; jak wiadomo, jest on również architektem/, K. Stockhausena /słynne Gruppen z 1957 r./, G. Ligetiego /z tym, że u tego kompozytora blok dźwiękowy odznacza się fakturą mikropolifoniczną/, B. Schaeffera oraz wiele dzieł z zakresu muzyki elektronicznej. W tego typu utworach istotny jest jakby zewnętrzny kształt konkretnej grupy dźwiękowej, wyrzeźbionej w całościowo potraktowanym materiale wyjściowym. Podobnie jak rzeźba powinna zostać odpowiednio wkomponowana w otoczenie, trzeba następnie bloki dźwiękowe właściwie ze sobą zestawić oraz umiejętnie je usytuować wobec ewentualnych innych struktur dźwiękowych. O wewnętrznym dynamiźmie przebiegu takiego utworu w czasie decydują w pierwszym rzędzie już nie relacje powstające między poszczególnymi dźwiękami lecz napięcia, które wytwarzają się między całymi blokami dźwięków.

Usytuowanie rzeźby w przestrzeni odpowiada jednemu z najżywotniejszych problemów dotyczących zestawienia w kompozycjach muzycznych wątków pierwszoplanowych z tłem. Dotyczy to przede wszystkim koncertu napisanego na instrument solowy i orkiestrę. Przeciwstawienie jednostki - zbiorowości, ta quasi-rywalizacja, powinna jednak mieć taką postać, aby w jej wyniku zalety obu pozornych przeciwników wzajemnie się potęgowały. Natomiast przesłonięcie elementów przeznaczonych do wyeksponowania jest i w przypadku rzeźby, i w przypadku solowej partii koncertu jednakowo niepożądane. W celu wyodrębnienia partii solistycznych, czy w ogóle głównych planów, może kompozytor posłużyć się nie tylko dynamiką /która w tej sytuacji jest środkiem dość banalnym/, lecz także relacjami w zakresie wysokości, przeciwstawieniami faktur, rozmieszczeniem źródeł dźwięku w przestrzeni etc.

Kompozytorów współczesnych coraz bardziej interesują możli-

wości muzyki związane z faktem słyszenia binauralnego. W wyniku różnicy dotyczącej: faz, natężenia i czasowych parametrów dźwięku, prawe ucho odbiera bowiem sygnał dźwiękowy nieco inaczej niż lewe, co pozwala zlokalizować zdarzenia muzyczne w przestrzeni[51].

Idee opierającej się na tym zjawisku muzyki spacjalnej dają się urzeczywistniać dzięki możliwościom różnorodnego rozmieszczenia źródeł dźwięku w przestrzeni oraz dzięki właściwościom technicznym współczesnej aparatury elektroakustycznej. Już podczas Expo-58, w celu wykonania Poème électronique /1958/ E. Varèse'a, posłużono się 11-kanałową aparaturą i aż 425 głośnikami![52].

Twórca muzyki spacjalnej zwraca szczególną uwagę na usytuowanie pojedynczych dźwięków a także całych struktur brzmieniowych w przestrzeni otaczającej odbiorcę. Zjawiska dźwiękowe mogą pojawiać się przed lub za słuchaczem, po jego prawej lub lewej stronie, a także nad nim albo w sąsiednich pomieszczeniach etc.; mogą więc dochodzić do niego z różnych miejsc otaczającej go kulistej przestrzeni muzycznej, a nawet z niej całej jednocześnie. Co więcej: struktury dźwiękowe mogą przesuwać się w przestrzeni ze zmienną szybkością, realne są również różnego rodzaju spacjalne akcje muzyczne; może się przy tym poruszać wykonawca, lub/i słuchacz /przechodząc na przykład przez pomieszczenia różniące się między sobą charakterem wypełniającej je muzyki/; efekty tego rodzaju osiągalne są także dzięki możliwości posłużenia się odpowiednimi urządzeniami elektroakustycznymi /typu stereo- czy quadrofonii/. Intrygujące rozwiązanie zastosował Y. Xenakis w Terrêtektorh /1966/: 88 indywidualnie traktowanych członków orkiestry zostało tu rozmieszczonych wśród publiczności /w takiej sytuacji każdy odbiorca słyszy nieco inny utwór!/. Sam kompozytor uznał ten pomysł za fundamentalną innowację w odniesieniu do muzyki orkiestrowej[53].

W muzyce przestrzennej struktury dźwiękowe, przy założeniu dowolnej ich ilości, mogą być traktowane stacjonarnie lub kinetycznie, a następnie zestawiane sukcesywnie lub/i symultatywnie. Ich możliwym relacjom odpowiadają wszystkie środki typu: kontrast miejsca albo ruchu /jego kierunku lub/i szybkości/; zmiany nagłe, nieoczekiwane albo stopniowe; współdziałające procesy rozwijane w sposób analogiczny albo przeciwny etc. Dźwięki mogą agresywnie nacierać na słuchacza bądź łagodnie obok niego przepływać, ze zmienną szybkością zbliżać się i oddalać, otaczać zewsząd lub tylko okrążać, zakreślając coraz mniejsze koła z jakąś domyślną regularnością, uciekać w górę i niknąć jakby w przestworzach albo trwać nieruchomo w różnych odległościach jak coś nieuniknionego... Media właściwe muzyce przestrzennej mają więc specyficzne właściwości ekspresyjne, dające się potęgować przez odpowiednie zestawienie z innymi środkami, zwłaszcza z zakresu dynamiki i agogiki. Wśród zjawisk należących do muzyki przestrzennej B. Schaeffer wyróżnia specjalną technikę szczegółową, dla której wprowadza określenie "topofoniczna" - podporządkowuje ona umiejscowienie dźwięku "nadrzędnej, konstrukcyjnej koncepcji muzycznej"[54]. Miejsca, w których zlokalizowane zostają dźwięki oraz ich ruchy, konstytuują na podobieństwo punktów, linii, płaszczyzn i form kubicznych dźwiękową konstrukcję przestrzenną, jakąś sui generis akustyczną architekturę. W tym zakresie warsztat kompozytora spotyka się z warsztatem architekta w sposób bezpośredni. W pracy nad muzyką spacjalną, zwłaszcza topofoniczną, niemal z zasady projektuje się formy przestrzenne, sporządza się różne, choćby tylko przybliżone ich szkice /w tym rzuty/ lub - w ostateczności - konstruuje się je przynajmniej w wyobraźni. /Do pomyślenia są zresztą również realne modele trójwymiarowe/. Czasem przydatne bywają odpowiednie obliczenia,

zwłaszcza z dziedziny akustyki. Uwagi te w jeszcze wyższym stopniu dotyczą muzyki przeznaczonej z założenia do wykonania w określonej przestrzeni, może to być zresztą wnętrze jakiejś budowli, cały zespół architektoniczny czy też przestrzeń otwarta. Twórcę w sposób oczywisty inspirują ciekawe warunki akustyczne oraz atrakcyjność wizualna miejsca, w którym utwór ma być wykonany i z którym pragnie się go skomponować.

Dzięki różnym, pomysłowo zestawionym mediom czysto muzycznym można uzyskać wrażenia quasi-przestrzenne. Efekt echa, osiągany w wyniku kontrastu instrumentacyjnego i dynamicznego, sugeruje istnienie co najmniej dwu planów muzycznych, różnie oddalonych od słuchającego. Może dlatego Klangfarbenmelodie wywołuje wrażenie przestrzenności. Imitacja, zwłaszcza dotycząca motywu ujętego w drobnych wartościach rytmicznych, kojarzy się z ucieczką i pościgiem /z tym zjawiskiem wiąże się nawet etymologia wyrazu fuga/, a więc z poruszaniem się struktur dźwiękowych w przestrzeni. Stosowane w wielogłosowości stretto pozoruje rozszerzanie się muzycznej przestrzeni[55]; podobnie, choć w mniejszym zakresie, działa augmentacja i - przeciwnie - dyminucja. Wrażenie rozbudowywania się i kurczenia przestrzeni bywa również wynikiem powiększania i zmniejszania: ambitusu, metrum oraz intensywności i gęstości akcji dźwiękowych. Progresja harmoniczna, z racji wznoszenia się i opadania, powoduje również skojarzenia przestrzenne. Złudzenie zróżnicowanej i zmieniającej się lokacji dźwięków w sposób najbardziej naturalny i bezpośredni wywołuje dynamika; jest to zresztą jeden z celów, w których bywa stosowana również przez wykonawców[56]. Zestawiając odpowiednio jednokierunkowe proste glissando niewielkich rozmiarów oraz dynamikę, można nawet osiągnąć rezultat odpowiadający efektowi Dopplera[57]; każda ilość współbrzmiących dźwięków da się dowolnie zróżnicować

pod tym względem. Wynik? Nawet przy odtwarzaniu monofonicznym powstaje zmieniająca się, quasi-przestrzenna struktura, skonstruowana z realnie rozbrzmiewających punktów, linii, płaszczyzn i brył. Również muzyka elektroniczna dysponuje środkiem kształtującym wyimaginowaną przestrzeń; są to specjalne urządzenia pogłosowe.

Problematykę wspólną muzyce i sztukom plastycznym stanowią w pewnym stopniu zagadnienia dotyczące formy. Co znamienne: fundamentalne dla kompozytora kwestie kształtowania mikro- i makrostruktur dźwiękowych określa się mianem architektoniki muzycznej. Termin ten odwołuje się do sztuk plastycznych, przy czym układ odniesienia stanowi tu kategoria czasoprzestrzeni.

Pojęcie formy należy osobno rozpatrzyć, gdyż używa się go w różnorodnych znaczeniach. Zdaniem R. Ingardena "rozważania nad 'formą' można przeprowadzać tylko w związku z rozważaniami nad 'materią' /'treścią'/. Pojęcia ich przynależą ściśle do siebie. Stanowią one pary, których człony dadzą się wyjaśnić i określić jedynie przez przeciwstawienie. /.../ Stawiamy sobie pytanie: 'co to jest forma czegoś w ogóle?' w przeciwieństwie do 'treści', resp. 'materii' tego czegoś"[58]. W wyniku analitycznych dociekań Ingarden precyzuje dziewięć zasadniczych par przeciwstawnych znaczeń, przypisywanych pojęciom "formy" i "treści" /"materii"/. Oto ich zestawienie /z pominięciem dwóch przypisów, zawierających dodatkowe, szczegółowe wyjaśnienia/:

"I. a/ Forma: czysta jakość sama w sobie /Platońska idea/ /.../
materia: rzecz jednostkowa /przedmiot jednostkowy/.

b/ Forma: określacz jako taki /forma Arystotelesowska/. Szczegółowy wypadek: 'forma substancjalna', istota czegoś, i jej przeciwieństwo: 'forma akcydentalna';

materia: albo 1. to, co pozbawione wszelkiego określenia, lecz co podlega określeniu /czysta materia w sensie Arystotelesa/;
lub 2. podmiot własności określony co do swej natury /.../;

c/ Forma: określanie czegoś, samo w sobie bezwzględnie niejakościowe /szczegółowy wypadek formy w znaczeniu formalnej ontologii/;

materia: Czysty podmiot określeń /własności/ – w terminologii Arystotelesa τὸ ὑποκείμενον /inny szczegółowy wypadek formy w sensie formalnej ontologii, konieczne pendant do 'określania' ⟨cechowania⟩ /.

II. Forma: w sensie formalnej ontologii /kategorialnej/: to, co radykalnie niejakościowe, a w czym stoi wszelkie jakościowe określenie /wypełnienie/; istnieje wiele różnych form w tym rozumieniu, m.in. 'forma' sub. I c.

materia: w sensie formalnej ontologii: to, co jakościowe w najszerszym tego słowa znaczeniu /czysta jakość/, jako wypełnienie pewnej formy.

III. Forma: stosunek lub ogół stosunków między częściami pewnej całości /uporządkowanie części/; szczegółowy wypadek: 'forma organiczna' pewnej całości;

materia: ogół części pewnej całości /dobór części/.

IV. Forma: 'jak' czegoś, a mianowicie albo: a/ istnienia, lub b/ zjawiska, lub c/ przedstawienia itd.;

materia: /treść/: 'co', a mianowicie albo a/ rzecz /przedmiot/, lub b/ konstytutywna natura przedmiotu /τί εἶναι/, lub c/ jakościowy moment natury konstytutywnej przedmiotu /τί/.

V. Forma: to, co stałe /niezmienne/; szczegółowy wypadek: momenty rodzajowe i gatunkowe;

materia: to, co zmienne; szczegółowy wypadek: momenty indywidualne przedmiotu.

VI. Forma: prawidłowość czegoś lub też postać mająca swą podstawę w pewnej prawidłowości; szczegółowy wypadek: postać harmoniczna;

materia: to, co podlega prawidłowości lub to, na czym występuje pewna postać; brak formy; to, co nieprawidłowe, to, co przypadkowe, lub w szczególności, to, co pozbawione postaci harmonicznej.

VII. Forma: to, co zmysłowo spostrzeżone, a mianowicie w zależności od koncepcji spostrzeżenia albo a/ mnogość wrażeń zmysłowych, lub b/ rzecz spostrzeżna lub itd. Szczegółowy wypadek: zmysłowo dany czynnik przedstawiający coś;

materia: to, co tylko pomyślane /domniemane/, co zależnie od przyjmowanej teorii spostrzeżenia może być jeszcze rozmaite; szczegółowy wypadek: to, co przedstawione, co znów w zależności od koncepcji może być jeszcze rozmaite.

VIII. Forma: to, co zadane;

materia: to, co dane /w szczególności, co dane zmysłowo/; jedno i drugie zrelatywizowane w stosunku do każdorazowej fazy poznania lub procesu formowania.

IX. Forma: wytwór sporządzony z pewnego materiału /surowca/ lub ogół własności odróżniających wytwór /dzieło/ od materiału lub wreszcie: model;

materia: materiał, surowiec, z którego jest lub ma być sporządzone pewne dzieło"[59].

Ze względu na problematykę warsztatu kompozytorskiego należy zwrócić tu uwagę zwłaszcza na szóstą, siódmą i dziewiąta parę pojęć. Szóste pojęcie formy, ujmowane "w sensie całkiem specjalnych prawidłowości" przeciwstawia się zasadniczo "nie tyle 'treści' lub 'materii', co brakowi formy. /.../ 'Prawidłowowść' jest sama pewnym stosunkiem lub też ma podstawę swego bytu w stosunkach", a dotyczą one części całości, własności, jakości, procesów, stanów itd. "Prawidłowość nie może być całkiem dowolna, jeżeli ma dojść do 'formy' w pewnym specjalnym, w estetyce często używanym, znaczeniu. Prawidłowość musi wówczas wprowadzać w mnogość zjawisk, zdarzeń, procesów lub jakości, w obrębie której zachodzi, pewną przynależność elementów do siebie. Dzięki temu pojawia się w tej mnogości pewna szczególna jedność. W tym 'ujednoliceniu', 'ujednnieniu' /.../ leży właśnie 'forma' w poszukiwanym obecnie znaczeniu. Jej szczegółowy wypadek stanowi forma często rozważana w estetyce. /.../ 'Brak formy' /bezkształtność/ natomiast jest przede wszystkim tym, co się z formą radykalnie wyklucza, gdzie więc nie ma żadnej prawidłowości. /.../ To, co absolutnie nieprawidłowe, chaotyczne, przypadkowe, jest zarazem nieuformowane. Skoro jednak tylko w tym pojęciu formy zaczyna odgrywać rolę także moment ujednolicenia, /.../ wówczas to, co pozbawione formy, nie jest po prostu tym, co nieprawidłowe, lecz może nim być także to, co bezkształtne /nieukształtowane/. Brak formy może więc jednak kryć poza sobą pewną prawidłowość. /.../ Wówczas to, co pozbawione formy, a korelatywnie i to, co uformowane, może mieć różne stopnie i odmiany nieuformowania, resp. uformowania. Dzięki temu są możliwe przejścia od pewnej formy do 'nieformy': w szczególności formy więcej związane, ścisłe, sztywne, z drugiej zaś strony swobodniejsze, bardziej luźne, które w granicznym wypadku prowadzą do 'nie-formy'

do 'braku formy' sensu stricto"[60]. Ta wypowiedź Ingardena spotyka się z dwudziestowiecznymi eksperymentami w zakresie nowych koncepcji formy w muzyce, takich jak formy otwarte, nieokreślone etc.

Siódma para przeciwstawnych pojęć "formy" i "treści" stosowana bywa często przez estetyków. Dotyczy ona dwóch różnych "'jak' sposobu poznania lub sposobu przedstawienia. Powiada się mianowicie: to, co spostrzegamy zmysłowo, to jest 'forma'; co zaś na podstawie tego, co spostrzegamy, domniemywamy /myślimy/, to 'treść'. Lub to samo z innego punktu widzenia: to, co zmysłowo spostrzeżone i co funguje jako wyraz czegoś niezmysłowego /.../, to 'forma'; to natomiast, co zostaje przez nią wyrażone, przedstawione, to 'treść' /czasem także 'zawartość', 'materia'/"[61]. To pojęcie formy wykracza poza zakres architektoniki muzycznej i może być rozpatrywane raczej z aspektu psychologii twórczości i psychologii odbioru.

Dziewiątą parę stanowi natomiast "ta koncepcja formy i treści, wedle której treść stanowi tzw. 'materiał' /surowiec/ a więc to, co dopiero przez osobną obróbkę ma stać się pewną określoną rzeczą. Natomiast wytworzony z surowca przedmiot ma być 'formą'. W szczególności więc 'formą' jest w tym wypadku dzieło sztuki wytworzone przez artystę w pewnym materiale. Dokładniej powiedziawszy - choć w odchyleniu od utartego sposobu mówienia - za 'formę' należałoby uważać nie samo dzieło sztuki, lecz jedynie ogół nowych własności, które artysta wydobywa w materiale, a które odróżniają dzieło sztuki od materiału. Dokonuje się przy tym jeszcze pewne przesunięcie pojęciowe, mianowicie 'formą' nazywa się - zwłaszcza przy rzemieślniczym lub fabrycznym wytwarzaniu 'produktów' /'fabrykatów'/ - 'model', 'wzorzec', wedle którego sporządza się wiele egzemplarzy pewnego 'fabrykatu'.

/.../"Miarodajne" staje się teraz "pojęcie 'wytwarzania', 'obróbki'. Wytwarzanie pojmuje się tu w sensie 'formowania' /kształtowania/, przyjmując po cichu, że ludzka wytwórczość jest w gruncie rzeczy nietwórcza; wszystko, co człowiek może zrobić, to jedynie przetworzyć, przekształcić, 'uformować' to, co zastaje. Wskutek tego to, co działalność ludzka zastaje i do czego nawiązuje, uważa się za 'pozbawione formy', 'bezkształtne' i przeciwstawia się je 'formie' jako 'materiał' /'treść, tworzywo/"[62].

W ramach esencjalnych rozważań dotyczących pojęć formy i treści /materii/ Ingarden stwierdza jednak m. in., że "pojęcie formy jako pewnej postaci, mającej swą podstawę w pewnej prawidłowości: 1. podpada pod pojęcie materii w sensie formalno-ontologicznym i przeto stanowi pojęcie pewnej specjalnej materii; 2. że nie jest pojęciem w tym stopniu ogólnym, co obydwa pojęcia podstawowe /formalno-ontologiczne i Arystotelesowskie/; 3. że wprawdzie jest to pojęcie poprawne, lecz że dla uniknięcia pomieszania z innymi pojęciami formy należy posłużyć się dla jego oznaczenia całkiem innym terminem. /.../ Należy" jeszcze "wskazać na stosunek między różnymi pojęciami 'materii', a mianowicie na stosunek między 'materią' /'treścią'/ w sensie ogółu części całości, a 'materią' jako 'materiałem' /surowcem/. /.../ Pojęcie treści jako ogółu czy wyboru części pewnej całości jest pochodzenia technicznego. Technicznego pochodzenia jest także pojęcie materii jako surowca, jak również pojęcie formy jako tego, co z surowca zostaje zrobione. Jeżeli zauważymy, że części całości często bierze się jako 'kawałki' pewnego materiału budowlanego, wówczas pokrewieństwo obu pojęć i ich techniczne pochodzenie występuje jeszcze wyraźniej. Postać tych kawałków posiada przy tym zwykle znaczenie podrzędne, ponieważ tak czy tak po wią-

czeniu tych kawałków w całość znika lub też zostaje ukryta. Wskutek tego jedynie własności charakterystyczne dla danego materiału - te, które składają się na to, że coś jest np. 'cegłą', 'żelazem', 'drewnem' itp. - odgrywają rolę dla całości, która ma z nich być zbudowana. 'Części' stają się cząsteczkami materiału. Jasne jest przeto, dlaczego uważa się części czegoś za jego 'materię', zaś materię za materiał lub surowiec"[63].

Dla kompozytora bardziej interesującą może być ewentualność rozważana wcześniej przez Ingardena w związku z trzecią parą badanych tu pojęć. Chodzi o "całości samodzielne wewnętrznie zwarte /.../, których części byłyby ze swej istoty tego rodzaju, żeby do siebie przynależały i były ze sobą połączone /powiązane/ /.../: w powiązaniu tego rodzaju części miałaby swą podstawę całość, której granice byłyby wyznaczone przez związek części. Organizm"[64] stanowiłby tu właściwy przykład. Taka właśnie "organiczna całość" może być dla kompozytora ideałem.

W wyniku przeprowadzonych rozważań i po odpowiedniej redukcji Ingarden dochodzi ostatecznie do trzech par "podstawowych pojęć przedmiotowych formy i treści /materii/".

Są to: I Pojęcia formalno-ontologiczne,

II Pojęcia Arystotelesowskie,

oraz, wiążące się już bezpośrednio z warsztatem kompozytora,

III Pojęcia relacjonalno-techniczne, to znaczy:

"Forma III: uporządkowanie części całości /.../,

szczegółowy przypadek: 'forma organiczna',

Materia III: ogół /dobór/ części całości"[65].

Warto jeszcze raz podkreślić, że wymieniony tu przez Ingardena szczegółowy przypadek, jakim jest "forma organiczna", może stanowić cel wielu zabiegów kompozytora. W przypadku muzyki naszych czasów stopień trudności wzrasta tu wydatnie; może to jednak

skutecznie mobilizować twórcę i stać się - nawet pośrednio - przyczyną interesujących dokonań.

W sztuce wyrazowi "forma" odpowiada wiele odrębnych pojęć. Wł. Tatarkiewicz wyróżnia tu pięć znaczeń podstawowych, zgodnie z którymi forma to:

1 - układ części /portyk to układ kolumn, a melodia to układ dźwięków/,

2 - to, co bezpośrednio zmysłom dane /przeciwieństwem jest tu treść/,

3 - kontur przedmiotu /przeciwieństwem jest materiał/,

4 - zgodnie z koncepcją Arystotelesa: istota pojęciowa przedmiotu /jej przeciwieństwem są przypadkowe cechy przedmiotu/,

5 - w znaczeniu, w jakim terminem tym posługiwał się Kant: wkład umysłu do poznawanego przedmiotu /w przeciwieństwie do tego, co zostało dane z zewnątrz przez doświadczenie/[66].

Zaznaczają się tu oczywiste zbieżności z przedstawionymi przez Ingardena pojęciami formy. W aspekcie warsztatu kompozytora istotne jest zwłaszcza podane przez Ingardena rozumienie formy jako "uporządkowania części całości" i analogiczne, wyszczególnione przez Tatarkiewicza, pojmowanie formy jako "układu części". Wśród innych, wymienionych przez Tatarkiewicza pojęć tego terminu znajdują się m.in. "nazwy form stałych, przyjętych, konwencjonalnych, obowiązujących. Z takich czy innych przyczyn przyjęły się i czekają gotowe na pisarzy i artystów, by się nimi posługiwali"[67]. Nasuwa się tu analogia z wyodrębnionym przez Ingardena, uprzednio tu przytoczonym, pojęciem formy jako modelu, wzorca.

Z. Pronaszko z kolei, w swoim programowym oświadczeniu /1918/ stwierdził, że forma jest "ujęciem kształtów przez pewną konwencję", co Tatarkiewicz dopełnia wyjaśnieniem, iż chodzi tu "jedy-

nie o kształty utworzone świadomie" przez człowieka, "w przeciwieństwie zarówno do przypadkowych, jak i do koniecznych"[68]. "Jako pole możliwości" pojmuję formę U. Eco, a jest to wynikiem jego gruntownych badań przeprowadzonych w odniesieniu do problematyki dzieła otwartego[69]. Stanowisko to koresponduje z poglądem A. Riehla /wyrażonym już u schyłku ubiegłego stulecia/, zgodnie z którym "właściwa forma rzeczy nie jest nam nigdy dana; jest problemem, który artysta może na różne sposoby rozwiązywać"[70]. W związku z zagadnieniami formy zastanawiającą i znamienną uwagę notuje w Dzienniku W. Gombrowicz: "najważniejszy i najbardziej drastyczny i nieuleczalny spór, to ten, który wiodą w nas dwa podstawowe nasze dążenia: jedno, które pragnie formy, kształtu, definicji, drugie, które broni się przed kształtem, nie chce formy"[71].

J. Chomiński zwraca uwagę na udział techniki w procesie formułowania utworów i na jej "dwojaką rolę: albo sama staje się istotą konstrukcji, tak że czynności techniczne pokrywają się z formą, albo służy tylko do realizacji elementów konstrukcji. W pierwszym przypadku technika jest czynnikiem nadrzędnym, autonomicznym, a jej rodzaj oznacza typ formy. Stąd usprawiedliwione są nazwy: formy polifoniczne, imitacyjne, figuracyjne, wariacyjne, koncertujące. W drugim przypadku technika stoi na usługach przyjętego gatunku, np. opery, kantaty, oratorium, symfonii, sonaty, i służy do realizacji ich części. Takie wielkie formy wchłaniają często technikę mogącą pełnić funkcję autonomiczną. Stąd np. technika fugowana, wariacyjna, koncertująca, kształtuje niektóre części kantat, oratoriów, oper, symfonii i innych gatunków"[72].

Przez B. Schaeffera forma w muzyce rozumiana jest "dwojako: albo jako budowa utworu, albo też jako wypadkowa współdziała-

nia wszystkich elementów muzycznych". W odniesieniu do współczesności autor preferuje drugie z podanych tu pojęć, ponieważ uważa, że w naszych czasach w centrum zainteresowań kompozytorów znalazły się - przed problemami formy rozumianej jako "uporządkowanie części całości" /zgodnie ze sformułowaniem Ingardena/ - zagadnienia dotyczące samego materiału muzycznego[73].

Rozważania B. Schaeffera plasują się przy tym między unicestwieniem formy pojmowanej jako zastany schemat, czyli jako "wzorzec" /Ingarden/, jako "forma konwencjonalna" /Tatarkiewicz/, a nową interpretacją możliwości jej rozwoju. "Forma będzie stanowiła zawsze nieodłączną kategorię muzyki i właśnie dlatego /.../ nie może być traktowana ani jako schemat, ani jako powtórzony układ rzeczy"; stąd potrzebne jest "działanie próbami nowych syntez" przez zastosowanie dekompozycji prowadzącej do zaistnienia autentycznie nowej muzyki: muzyki nieprzewidywalnej[74]. Aby tak się stało, trzeba przejęty od poprzednich generacji twórców, ograniczony zasób doświadczeń zastąpić swobodą /to nie chaos!/, dowolnością /acz nie bezmyślnością/, aproksymacją /stosowaną w dowolnych zakresach/, sugestiami /których atrakcyjność wzrasta wraz z ich wieloznacznością/, konturyzacją etc.[75]. Takie traktowanie procesów formujących kompozycję wzbogaca muzykę - i to w stopniu na innej drodze nieosiągalnym! - o udział przypadku /ewentualnie kontrolowanego/ i o współtwórczość wykonawców. Tu wyłania się możliwość włączania do utworu wszelkich innowacji pojawiających się wraz z rozwojem środków technicznych /m.in. w dziedzinie muzyki elektronicznej czy komputerowej/, którymi będą w przyszłości dysponowali wykonawcy. Tego rodzaju utwory mogą więc w dowolnym czasie brzmieć up to date. Jaką wobec tego przyjmą postać po tysiącleciach?

Z punktu widzenia warsztatu kompozytorskiego można wyodrębnić

kilka najbardziej typowych postaw twórcy wobec formy, rozumianej jako model. Zdarza się, że zostaje ona mechanicznie przejęta z utrwalonego tradycją dorobku przeszłości, to jednak prowadzi do powielania obiegowych wzorów w tym zakresie. Nieco inaczej dzieje się w przypadku, gdy gotowy model jest traktowany przez kompozytora swobodnie i twórczo; daje się wówczas zauważyć rozwój formy /aż do osiągnięcia względnej doskonałości, po czym następuje stopniowy regres/. Niektóre z tych form bywają efemeryczne, krótkotrwałe, obok nich istnieją jednak wzorce tak ogólne i jednocześnie atrakcyjne /np. cykl sonatowy, opera/, że posługują się nimi z powodzeniem kompozytorzy różnych epok i orientacji. Można też kreować formę, nawet bardzo kunsztowną, z myślą o określonym utworze, któremu ma ona posłużyć, istniejąc tylko w tym celu i tylko jeden, jedyny raz. W ramach sztuki konceptualnej można natomiast skontruować formę /jako zespół relacji elementów do całości/ i na tym poprzestać. Kompozytor współczesny niejednokrotnie odsuwa na dalszy plan problemy budowy formalnej utworu, a nawet świadomie je pomija; działa za to intensywnie w innych zakresach, poświęcając wiele uwagi także nie dostrzeganym, czy nie respektowanym dotychczas problemom /przykłady można znaleźć wśród utworów Cage'a, B. Schaeffera, Stockhausena etc./. Zdarza się, że ci sami kompozytorzy - w innych swoich utworach - inicjują formy nowe, albo, jeszcze śmielej, nowe koncepcje samego pojęcia formy w muzyce. Ta ostatnia tendencja splata się z dążeniem do rozbicia, dekompozycji, czy wręcz zniweczenia formy /przynajmniej w dawniejszym rozumieniu tego terminu/.

Wśród licznych współczesnych rozwiązań formalnych kilka zasługuje na szczególną uwagę. Formie, której działanie estetyczne wynikało z wewnętrznej spoistości i z konsekwentnego układu elementów w stosunku do całości, przeciwstawiono ujęcia typu collage.

Źródłem inspiracji były tu kompozycje plastyczne łączące obce sobie elementy i tworzywa; naklejane na obraz różnego rodzaju materiały /papier gazetowy lub dekoracyjny, piasek, kawałki tkanin albo drzewa, stronice książek, fragmenty partytur, staroświeckie ryciny, szczątki roślin, szkło, porozrywane koronki itd./, plamy gwaszu i farby olejnej, elementy rysunku i malarstwa[76]. W muzyce, jak stwierdza B. Schaeffer, "collage /.../ formuje się najczęściej z elementów rozdzielnych, wyrazistych, /.../ celem ostatecznej decyzji w komponowaniu collage'u jest uzyskanie pewnego rodzaju gry elementów, o których z osobna można by powiedzieć, że mają odrębną funkcję"[77]. Z kolei B. Pociej za "prazasadę muzycznego collage'u" uważa "komponowanie całości /.../ z materiału niejednolitego, różnorodnego, z pełną świadomością /rzec by należało również, celowością/ tej różnorodności", która może dotyczyć "brzmień realnych /.../, form /.../ i stylów", tkwi zatem od wieków w samym charakterze muzyki europejskiej[78]. Collage's w plastyce i muzyce dopuszczają możliwość posłużenia się cytatem; jego wybór i zestawienie, czy raczej zderzenie, z innymi elementami kompozycji pozostaje już jednak rzeczą gustu i artystycznego wyczucia twórcy. W przypadku wyjścia od materiału jednorodnego i następnie zróżnicowania go w stopniu zapewniającym mu niespójność, a potem zderzenia ze sobą otrzymanych tą drogą elementów, uzyskuje się collage homogeniczny. Jeśli zaś za tworzywo początkowe, elementarne, służą kompozytorowi różnego rodzaju obce sobie, izolujące się od siebie struktury dźwiękowe, to rezultatem ich zmontowania będzie collage heterogeniczny. Wywodzący się z collage'u assemblage /jako złączenie różnych elementów w trójwymiarową całość/ po zaadaptowaniu może również funkcjonować w muzyce[79]. Collage zniszczony, czyli decollage[80] stanowi dekompozycję drugiego rzędu i znajduje swój odpowiednik w zde-

formowanym collage'u muzycznym /co jest osiągalne w studio elektroakustycznym/.

Znamienne są wypowiedzi B. Schaeffera, dotyczące estetyki collage'u. Jako "muzyka kontekstów", w której tak zestawienia elementów między sobą, jak odniesienia szczegółów do całości preferują obcość i nieporozumienia, ma collage rozwinąć własną estetykę, wywodzącą się z czynników zaskoczenia i niespodzianki, ma stanowić specyficzne doświadczenie estetyczne nie tylko dla kompozytora, lecz także dla odbiorcy[81].

W komponowaniu collage'y twórcy posługują się sposobem właściwym zasadniczo sztukom plastycznym: jest to metoda montażu[82]. Jako środek wyjątkowo uniwersalny zasada ta znajduje zastosowanie w wielu dziedzinach sztuki i służy bardzo zróżnicowanym celom. Swoje słynne arcydzieła o przełomowym dla historii filmu znaczeniu tworzył S. Eisenstein właśnie w oparciu o zasadę "montażu atrakcji". Za fundamentalny fakt w odniesieniu do montażu uważa H. Pousseur ponowne odkrycie, że "wszelka 'twórczość' artystyczna /wszelka twórczość człowieka/ jest zawsze operowaniem elementami pierwotnymi, obdarzonymi, jakkolwiek by one były znikome, niebagatelnymi właściwościami indywidualnymi; jest zestawianiem tych elementów"[83]. Montaż, jako implikujący możliwość permutacji, może służyć istotnej dla współczesnej sztuki tendencji, podnoszącej "do rangi modelu i schematu nietrwałość modeli i schematów oraz konieczność ich wymiany nie tylko z dzieła na dzieło, ale w obrębie jednego dzieła"[84]. Tu m.in. można znaleźć genezę form, w których relacje elementów do całości, a także realizacje szczegółów lub/i "reżyseria" całości zmieniają swoje postaci zależnie od ingerencji przypadku oraz od decyzji wykonawcy, a jednocześnie utwór nie traci swej identyczności, przy czym rezultat - z założenia! - powinien zawierać m.in. elementy nieprzewidziane, zaskakujące nawet samego kompozytora. Takie

rozwiązania stosowane są, ogólnie biorąc, w formach opartych na zasadzie aleatoryzmu montażowego[85]: w formach mobilnych i formach otwartych[86]. Ich wspólną cechą jest celowo wprowadzona i wyeksponowana poliwersyjność. Kompozytor wybiera jedynie kilka zakresów, które kształtuje i określa. Z komponowania pozostałych rozmyślnie rezygnuje; jako zależne od realizatora i od przypadku mają się one swobodnie zmieniać wraz z kolejnymi wykonaniami. Z tą sytuacją wiążą się liczne nowe problemy warsztatowe. Wiele cech utworu trzeba ująć w sposób bardzo ogólny, a niektóre informacje powinna cechować zamierzona wieloznaczność. Wyłania się konieczność wynalezienia odpowiedniej notacji, której cel idealny jest taki: nie dopuścić do odczytania zapisu i do realizacji utworu w sposób sprzeczny z intencjami kompozytora i jednocześnie wyzwolić możliwość pojawienia się najdoskonalszej wersji utworu. Kompozytor stoi w obliczu swego rodzaju antynomii: ma wykluczyć zjawiska negatywne i niepożądane, a jednocześnie w stopniu maksymalnym uprawdopodobnić pojawienie się tego, co nieprzewidywalne i niespodziewane. Oba cele wyznacza przy tym intencjonalna doskonałość dzieła. Kompozytor może tu wziąć pod uwagę następujące okoliczności. Wszystkich wartościowych artystycznie wykonań utworu nie sposób przewidzieć nawet w odniesieniu do muzyki utrzymanej w formach z założenia stabilnych, określonych; jedyny oczywisty wyjątek, to kompozycja utrwalona, np. w studio elektroakustycznym /lecz nawet w tym przypadku mogą się zmieniać okoliczności: jakość aparatury odtwarzającej, przypadkowe dźwięki dochodzące z otoczenia, akustyka sali itd./. Przyjęcie warunków sprzyjających odkryciu nieznanych możliwości i kreowaniu nowych wartości łączy się z ryzykiem eksperymentu, nie wyklucza jednak sprowadzenia do minimum prawdopodobieństwa rezultatów całkowicie nieudanych. Przy tym klęska eksperymentu nie świadczy jesz-

cze o jego bezzasadności, gdyż prowadzi do odrzucenia rozwiązań, które okazały się bezużyteczne. Czasem też może się stać - paradoksalnie - przyczyną swego rodzaju iluminacji: nawet negatywne wyniki doświadczeń bywają źródłem atrakcyjnych pomysłów. W przypadku form, w których zakwestionowana została trwałość związków między całością a jej częściami, między formą a jej treścią /materią/ powinien więc kompozytor doprowadzić do maksimum prawdopodobieństwo pojawienia się nowych wartości, a do minimum - ewentualność zaistnienia wersji całkowicie złych. Tu naturalnie wzrasta rola i odpowiedzialność wykonawców.

Dla form muzycznych, które ogólnie można określić jako permutacyjne, jedno ze źródeł inspiracji stanowił kinetyzm, tendencja właściwa sztukom plastycznym XX wieku /M. Duchamp, J. Tinguely, P. Bury, Le Parc, grupa Zero i in./. Doświadczenia warsztatowe związane z tworzeniem obiektów ruchomych /lub wprawiających w ruch otoczenie/ zostały zaadaptowane przez kompozytorów w odniesieniu do projektowania zmiennych relacji w układzie elementów oraz ich stosunku do wytwarzającej się całości. W obu dziedzinach sztuki założenie zmiennych konstelacji elementów wymaga wykształcenia i stosowania techniki jednoczesnego projektowania wielu różnych wersji dzieła. Kształtuje się więc struktury przypuszczalne, o różnym stopniu prawdopodobieństwa /i nieprawdopodobieństwa/, wybiera zakres i stopień określoności i nieokreśloności, swobody i przypadku, ustala - nawet najbardziej ogólnikowe - zasady konstytuowania się całości, przy czym cały ten tok postępowania należy dostosowywać do zamierzeń i ideałów artystycznych.

Stockhausen poszedł jeszcze dalej w kierunku unicestwienia europejskiej, tradycyjnie pojętej formy muzycznej. Założył skomponowanie takich sytuacji i procesów dźwiękowych, które nie zmie-

rzają do punktu kulminacyjnego, a zatem nie dzielą się na mniej i więcej ważne; muzykę taką można odbierać z różnym stopniem koncentracji, przechodząc swobodnie od słuchania aktywnego do pasywnego; słuchanie utworu można, zgodnie z zaleceniem kompozytora, w dowolnie przez siebie wybranym miejscu zacząć i przerwać, tak, aby przed i po słuchanym zjawisku muzycznym zawsze utwór już - lub jeszcze - trwał. Tego rodzaju muzyka nie będzie więc miała tradycyjnie pojętego początku i końca[87]. Zastosowany tu przez Stockhausena termin Momentform cechuje - zdaniem G. Meyer-Denkmann - pewna dwuznaczność, gdyż jest to "unendliche Form" /forma nieskończona, nie mająca końca/ i "Zustandsform" /forma sytuacyjna/ jednocześnie[88]. Tworząc muzykę momentową kompozytor pracuje pod pewnymi względami podobnie do projektanta ozdobnej tkaniny lub do artysty plastyka pokrywającego ornamentami wielką płaszczyznę stanowiącą element architektoniczny. Analogie polegają tu na uprzywilejowaniu fragmentaryczności odbioru.

Spotkania procesów formujących, właściwych warsztatowi kompozytora z jednej, a malarza /czy szerzej: artysty plastyka/ z drugiej strony, dokonują się również w bardziej ogólnych zakresach. Zdaniem J. Kraupe malarz ma do wyboru zastosowanie w obrazie rozwiązań dynamicznych, lub - przeciwnie - statycznych. Współdziałanie obu tych tendencji może dać bardzo interesujące rezultaty, pod warunkiem jednak, aby sam artysta we właściwy sobie sposób wiedział /czy "odczuwał"/, co przez to chce osiągnąć i aby proces ten umiejętnie kontrolował. Inna para przeciwstawnych tendencji to dążenie do powiększania zasobu środków oraz do ich wzbogacania /przykładem jest tu barok/, albo - odwrotnie - do odrzucania rzeczy mniej istotnych, do oczyszczania i ascezy, tak, aby pozostało jedynie minimum, konieczne dla wyrażenia jakiejś idei /upraszczając zagadnienie można tu podać przykład

idei trójkąta czy koła/. Sam proces formujący może się sprowadzać do odpowiedniego dzielenia jakiejś uprzednio założonej całości lub stanowić wynik łączenia części powstających w dowolnej kolejności, a zestawianych w sposób, jaki autor uzna za właściwy. /Możliwości jest tu mnóstwo: od aleatoryzmu po kunsztownie i precyzyjnie zaprojektowaną konstrukcję[89]/. Problemy, o których mówi wybitna polska malarka współczesna, znajdują się również w centrum uwagi i działania kompozytora.

Właściwy sztuce nadrzędny problem gry napięć między elementami przeciwstawnymi i wzajemnie się równoważącymi ciekawie interpretuje R. Arnheim, którego zdaniem "równowaga pozostaje ostatecznym celem wszystkich pragnień, które czekają na urzeczywistnienie, wszystkich zadań, które mamy wykonać, wszystkich pytań, na które jeszcze nie odpowiedzieliśmy. Jednakże nie tylko chwila zwycięstwa ważna jest w wyścigu. /.../ Tylko obserwując zmaganie się potężnej siły życia z tendencją do równowagi możemy dojść do pełniejszej koncepcji dynamiki, która ożywia umysł ludzki i znajduje odbicie w wytworach umysłu. /.../ Znaczenie dzieła wypływa ze ścierania się sił ożywiających i równoważących"[90]. Ten sam autor artystyczną funkcję przeciwieństw łączy z faktem, że "w dziele sztuki ukryty porządek ściera się z irracjonalną rozmaitością konfliktów"[91].

Kompozytor w pracy nad utworem ma do rozwiązania specyficzne problemy wynikające z faktu, że dzieło muzyczne rozgrywa się w czasie. Jedno z możliwych rozwiązań Th. W. Adorno upatruje tu w analogii do malarstwa, uważa bowiem że: "nowej muzyki należałoby słuchać tak, jak się ogląda obraz, całościowo, wszystkie jej stadia uchwycić w jednym momencie, nabyć umiejętność ogarnięcia w jednoczesności tego, co jest ciągiem następstw, a nie zatrzymywać się przy każdym fragmencie oddzielnie, ku czemu

skłania nas medium muzyki, przemijanie kolejnych sekwencji. Kwestia, czy w sposób genetycznie naturalny całość ma tu pierwszeństwo, albo - czy w muzyce, inaczej niż w malarstwie, świadomość całości wytwarza się dopiero jako wynik działania elementów szczegółowych, pozostaje na razie otwarta: niezupełnie chyba daje się ująć w słowa jednoczesność całości w odniesieniu do sztuki polegającej na następowaniu po sobie kolejnych sekwencji"[92]. Adorno pisze tu "słuchać", stąd jego wypowiedź odnosi się jakby do odbiorcy. Niemniej jednak również kompozytor, tworząc utwór, może go słyszeć /np. w wyobraźni/, może nawet taki tok postępowania wyraźnie preferować. Zagadnienie, które Adorno uważa za otwarte, można więc odnieść także do procesu komponowania. Warto zauważyć, że pierwszy impuls twórczy może pochodzić: od elementu /czy elementów/, od całości, albo od nich obu jednocześnie; ponieważ istnieje tu analogia z doznaniami odbiorcy, samo postawione przez Adorna pytanie o pierwszeństwo można w zasadzie kwestionować.

W związku z problemem ogarnięcia całości w muzyce i w sztukach plastycznych R. Arnheim przytacza anegdotyczny dialog prowadzony przez malarza z kompozytorem. Pierwszy stwierdza: "Nie mogę pojąć, jak ty łączysz części utworu muzycznego, nie mając ich nigdy równocześnie wszystkich razem!"; na co pada odpowiedź: "Ja zaś nie mogę pojąć, jak ty orientujesz się w obrazie nie wiedząc, skąd zacząć i gdzie skończyć, ani czym z kolei się zająć"[93]. Autor posłużył się tym dialogiem w celu wykazania różnic między obu rodzajami sztuki. Ponieważ jednak i malarze, i muzycy rozwiązują to zadanie, a najwybitniejsi dokonują tego w sposób mistrzowski, zarysowuje się tutaj - wbrew zamierzeniom autora - właśnie analogia. W obu przypadkach twórca może pracować nad elementami swego dzieła, odnosząc ich kształtowanie do intencjonalnie istniejącej całości; utwór muzyczny można bowiem wyobrazić sobie w

jednoczesności od razu jako całość, nie rekonstruując procesu jego rozwoju w czasie /co zresztą również jest możliwe i to z dowolnym przyspieszeniem lub zwolnieniem/. Dzięki temu kompozytor może mieć "równocześnie wszystkie części razem", a pracę nad poszczególnymi fragmentami dzieła czy to muzycznego, czy plastycznego można wykonywać w dowolnej kolejności /np. zależnie od aktualnych dyspozycji twórczych/. Uchwytność dzieła jako całości w jednoczesności pozwala na tworzenie form, które nie stanowią mechanicznej sumy elementów, lecz integrację - niemal organiczną - wyższego rzędu. Element może co prawda zachować cechy indywidualne, lecz jego ostateczna postać zależy od tego, jaką funkcję pełni w dziele traktowanym całościowo. W utworze muzycznym te odniesienia poszczególnych części do całości i odwrotnie, całości do części, pojawiają się nie tylko podczas komponowania, w wysokim stopniu decydują one również o trafnej interpretacji, właściwym odbiorze i udanej analizie dzieła.

W rozważaniach dotyczących dziejów sztuk plastycznych J. Białostocki przypomina i podkreśla, że "sztuka jest ciągłym dialogiem prowadzonym przez indywidualnego artystę, przeżywającego i odczuwającego, z rzeczywistością natury i sztuki. Jest to rozmowa pomiędzy myślą, uczuciem artysty, jego światem wewnętrznym, jego dramatami i radościami - i naturą, światem, tradycją sztuki"[94]. W tej sytuacji należy zwrócić uwagę na warsztat, który twórca kształtuje specjalnie pod kątem swoich indywidualnych zamysłów oraz idei artystycznych. Szczególne znaczenie ma przy tym warsztat służący poszukiwaniu nieznanych jeszcze możliwości i kreowaniu wartości nowatorskich. Tego rodzaju zjawiska /jak wiadomo/ zaznaczyły się bardzo wyraźnie, a nawet nasiliły, w muzyce współczesnej. Kompozytor zaczął pracować - co stanowi zupełne novum - w studio muzyki elektronicznej i posługiwać się kompute-

rem. Mniej spektakularne, lecz istotne dla rozwoju muzyki innowacje to: przekroczenie granic systemu dur-moll /mikrotonowość, dodekafonia/, nowe rozwiązania fakturalne /punktualizm, technika blokowa, sploty glissand i in.[95]/, collage'e obcych sobie elementów, wzbogacenie środków instrumentalnych /niekonwencjonalne obsady utworów, nowe sposoby gry/, niespotykane wcześniej zróżnicowania stopnia uściślenia utworu /od serializmu po aleatoryzm/ etc. Ta sytuacja pociągnęła za sobą potrzebę gruntownego przekształcenia warsztatu; w niektórych zakresach należało budować go od nowa. Każdy wybitny dwudziestowieczny kompozytor dokonywał tego inaczej, w oryginalny, sobie właściwy sposób. Przykładem może tu być porównanie rozwiązań, jakie w odniesieniu do mikrotonowości zastosowali: J. Carrillo /system Sonido 13/, A. Hába, twórcy muzyki elektronicznej i in. Jeszcze większe bogactwo i różnorodność środków warsztatowych rozwinięto w związku z techniką dodekafoniczną: wystarczy zestawić tu sposoby stosowane m. in. przez J. M. Hauera, A. Schönberga, R. Liebermanna, J. Kofflera czy I. Strawińskiego. Jedną z istotnych cech dwudziestowiecznego warsztatu kompozytorskiego stanowi więc daleko posunięta indywidualizacja. Wybitni kompozytorzy poszukują przy tym bardzo intensywnie nowych środków i metod realizacji swoich artystycznych idei i zamierzeń, czego dowodem są ich kolejne dzieła oraz publikowane wypowiedzi. Zwraca tu na siebie uwagę - jako wysoce fascynująca - rozbudowana praca teoretyczna samego O. Messiaena: Technique de mon langage musical /1944/[96]. Autor skupia się na sprawach rytmiki, melodyki i harmoniki. Wśród celów, do których dąży jako kompozytor, jest tworzenie "muzyki mieniącej się barwami, dostarczającej słuchaczom niezwykłych doznań"[97]. Nawet pedał rytmiczny realizuje tak, że jego "eteryczne brzmienie otacza i jednoczy całość w swej tajemniczej

aureoli"[98]; służą temu rozwibrowane flażolety wiolonczeli. O drobnych motywach-komórkach składowych melodii myśli Messiaen jako o "konturach melodycznych"[99]. Posługuje się też określeniami w rodzaju: "tkanina harmoniczna", "niespodziewany koloryt rytmiczny", "efekt witrażowy"[100]. W innych okolicznościach[101] mówi ponadto o swoich próbach ustanowienia stosunków między "kompleksami dźwięków i barw. Określony kompleks dźwięków rodzi określony kompleks barw. Na przykład: jedno współbrzmienie daje złoty, śnieżnobiały i pomarańczowy; drugie - niebieski, fioletowy, z małymi gwiazdkami w środku. Ten sam zestaw dźwięków daje zawsze przy powtórzeniu ten sam zestaw kolorów - jak mówią malarze - 'degradowany' w kierunku białego; co znaczy, że zestaw barw pozostaje ten sam, ale jaśniejszy, bledszy. Jeśli, przeciwnie, współbrzmienie zostanie przeniesione do oktawy niższej - będzie ciemniejsze, zostanie przytłumione przez czerń. Ale jeśli w tym współbrzmieniu nastąpi zmiana o pół tonu - barwa natychmiast się zmieni. Następny półton znów zmieni całe współbrzmienie, a zatem do jednego współbrzmienia można wprowadzić w ten sposób 12 zmian. Przenosząc te zmiany w oktawy wyższe i niższe, otrzymamy szereg odcieni coraz jaśniejszych i coraz ciemniejszych". Messiaen twierdzi też, że "te same kompleksy dźwięków wywołują te same kolory", przy tym "są to formy spiralne, koliste, w kształcie cyfry 8 lub litery s, obracające się szybko", a naturę tego realnego, fizycznego zjawiska "może wyjaśnić tylko lekarz".

Fascynację kolorami /dostrzeganymi oraz słyszanymi/ wiąże sam kompozytor z doznanym w dzieciństwie oczarowaniem wspaniałością witraży Sainte-Chapelle[102]. Obok wielu inspirujących Messiaena zjawisk muzycznych /śpiew ptaków, chorał gregoriański, muzyka hinduska, muzyka Dalekiego Wschodu, metryka grecka/ po-

jawia się - jako jeden z istotnych czynników kształtujących jego warsztat kompozytorski - znakomicie rozwinięty w sztukach plastycznych środek działania: kolorystyka. Dla słuchaczy i badaczy utworów Messiaena to właśnie olśniewająca barwność jego muzyki jest jednym z powodów zachwytu i podziwu dla francuskiego mistrza.

Ciekawego przykładu dostarcza inny dwudziestowieczny warsztat kompozytorski o wysoce indywidualnych rysach: jest to warsztat Y. Xenakisa. Swoje utwory kształtuje Xenakis nie z pojedynczych dźwięków /których izolacja cechowała punktualizm/, lecz z całych płaszczyzn brzmieniowych, ze splotów linii i z bloków dźwiękowych; tworzywo stanowi już w punkcie wyjścia złożona, na ogół zintegrowana materia muzyczna. Po odpowiednim wymodelowaniu kompozytor buduje z niej konstrukcje, które dopiero później łączy w śmiało zaprojektowane większe całości muzyczne. Wymienione tu, stosowane przez Xenakisa środki i metody wywodzą się z jego działań w zakresie architektury /ukończone studia, dwunastoletnia współpraca z Le Corbusierem/. Warsztat kompozytorski zostaje w tym przypadku wzbogacony dzięki bezpośredniemu spotkaniu muzyki z architekturą w twórczości jednego i tego samego człowieka. Można tu zaobserwować ciekawe zjawisko: przekroczenie granic jednej dyscypliny artystycznej daje wartościowe, w inny sposób nieosiągalne rezultaty.

Kompozytorzy, obok talentu muzycznego, posiadają często również inne uzdolnienia; niektórzy są jednocześnie malarzami o wybitnych osiągnięciach. Oto kilka przykładów z dziejów sztuki dwudziestego wieku. Malarstwem, scenografią i projektowaniem kostiumów zajmuje się S. Bussotti /1931/, a jego prace plastyczne wystawia się w wielu krajach; jest on również twórcą muzyki graficznej o wyjątkowych walorach wizualnych, a przy tym

działa jeszcze także jako reżyser teatralny[103]. Malarzem, i to wybitnym, był M. K. Čiurlionis /1875-1911/, który został uznany - niestety dopiero pośmiertnie - za odkrywcę "nowych kontynentów", a nawet geniusza; sąd taki wyrazili m. in. A. Benois, R. Rolland, B. Berenson i J. Lipchitz[104]. Wyjątkową wartość, i to nie tylko artystyczną, ma portret A. Schönberga namalowany z talentem przez G. Gershwina /1898-1937/, jako dowód przyjaźni łączącej hollywoodzkiego kompozytora z geniuszem dodekafonii[105]. Przedstawiciele techniki dwunastotonowej: A. Berg /1885-1935/, J. Gołyszew /1897-1970/ oraz A. Schönberg /1874-1951/ tworzyli cenione, ekspresjonistyczne obrazy; przy czym Gołyszew w czasie swego pobytu w Brazylii oddziałał inspirująco na rozwój malarstwa w tym kraju[106], a wystawiane w Wiedniu obrazy A. Schönberga wzbudziły zainteresowanie samego W. Kandyńskiego, który w 1912 roku pisał o malowanych przez kompozytora Wizjach: Schönberg "maluje /.../ intuicyjnie wyczute głowy /.../, aby wyrazić te swoje emocje, które nie mogą znaleźć formy muzycznej"[107]. W wyniku fascynacji sztukami plastycznymi B. Schaeffer tworzy "obok grafik, które jednocześnie są utworami muzycznymi" również "abstrakcyjne obrazy o niezwykłym, delikatnym kolorycie oraz konceptualne grafiki"[108].

W XX wieku fenomen jednoczesności uzdolnień muzycznych i plastycznych stał się przyczyną nie tylko dwukierunkowej działalności twórców, wypowiadających się na zmianę w obu dziedzinach sztuki; stanowi on także jeden z powodów powstawania dzieł symbiotycznych. Synteza środków właściwych muzyce i plastyce dokonuje się w utworach z zakresu muzyki graficznej i muzyki audiowizualnej. W przypadku, gdy dołączają się tu jeszcze środki działania wykształcone przez inne dziedziny sztuki - słowo, gest, fragmentaryczna akcja, efekty zapachowe, etc. - rezultat stano-

wią m. in. happeningi, muzyka multimedialna i teatr instrumentalny[109]. Kompozytor tworzący dzieła symbiotyczne staje w obliczu nowych problemów warsztatowych. Nie wystarcza mu samo opanowanie środków i metod właściwych innym, niż muzyka, dziedzinom sztuki; twórca ma tu dysponować wysoce zróżnicowanymi mediami i sposobami ich zestawiania. W przypadku sztuki symbiotycznej pojawiają się nowe możliwości, a wraz z nimi nowe zagadnienia. Niemałym problemem do rozwiązania jest tu wynalezienie odpowiedniej notacji.

Można by przypuścić, że kwestia zapisu muzyki graficznej sprowadza się wyłącznie do wymyślenia odpowiednio ogólnych i wieloznacznych elementów notacji. To jednak nie wyczerpuje zagadnienia. Właściwe dziełom z zakresu muzyki graficznej rysunki linii, konstelacje punktów, kształty geometryczne, cieniowania itp. oraz ich relacje, wywodząc się z wyobrażeń muzycznych i zawierając sugestie struktur dźwiękowych, odznaczają się niemal z reguły wysoką atrakcyjnością wizualną. Zjawisko to ma swój długi rodowód. Przyjęte w odniesieniu do tradycyjnej notacji muzycznej określenie pisania nut nie jest trafne; należałoby tu raczej mówić o rysowaniu. U wielu kompozytorów daje się zauważyć wielka dbałość o estetyczny wygląd partytury, co w przypadku uzdolnień plastycznych prowadzi często do frapujących rezultatów wizualnych. Wystarczy przypomnieć rękopisy S. Bussottiego, G. Crumba, P. Grelli, R. Haubenstocka-Ramatiego, A. Maciejasz-Kamińskiej, K. Pyzika, B. Schaeffera, K. Stockhausena /i wielu innych/ a dodatkowo - piękno starych tabulatur. W przypadku muzyki graficznej tendencja ta nasila się do tego stopnia, że niektóre partytury funkcjonują jako dzieło zarazem muzyczne i plastyczne. Każdy element takiej partytury pełni więc podwójną rolę, a twórca nadaje mu określoną postać, kierując się względa-

mi muzycznymi i plastycznymi równocześnie. Pojawiają się tu nowe problemy warsztatowe: pojedyncze medium ma teraz zapewnić - zgodną z intencjami twórcy! - skuteczność działania artystycznego w obu dziedzinach; w grę wchodzą oczywiście całe zespoły środków i metod tego rodzaju. Istnieje też możliwość kreowania subtelnej gry relacji między muzyczną i graficzną warstwą utworu, a do tego celu potrzebne są również specjalnie wytworzone środki warsztatowe. Należy przy tym pamiętać, że możliwym, lecz wysoce niepożądanym zjawiskiem byłoby zdominowanie warstwy muzycznej przez graficzną w stopniu wykluczającym brzmieniowe inspiracje i dobrą muzyczną realizację jakichś fragmentów partytury. Trzeba jeszcze wyraźnie odgraniczyć pojęcie muzyki graficznej od wprowadzonego przez O. Rainera pojęcia grafiki muzycznej /musikalische Graphik/, dotyczącego całkiem innego zagadnienia, którym jest poszukiwanie substancjalnych i emocjonalnych analogii między muzyką i barwami, odzwierciedlające się w inspirowanych przez kompozycje muzyczne malowidłach[110].

O podwójnej funkcji dzieł z zakresu muzyki graficznej można mówić w odniesieniu do ich istnienia w postaci partytur /co potwierdza zresztą m. in. obecność tych partytur na wystawach dzieł plastycznych/. Dwutorowość muzyki audiowizualnej zaznacza się natomiast w czasie jej wykonania. B. Schaeffer wyjaśnia, że "w muzyce audiowizualnej" percepcja "nie musi się opierać na jednoczesnym słyszeniu i widzeniu, że chodzi tu raczej o stałą możliwość kontaktu odbiorczego w obu tych zakresach /tzw. pełne odbieranie wrażeń audytywnych i wizualnych nie jest pożądane z uwagi na znużenie, jakie występuje przy tak wielkim zaangażowaniu obu zmysłów/. A więc w percepcji może być dokonywany wybór: odbiorca sam reguluje wrażenia słuchowe i wzrokowe /.../ w zależności od właściwości samej muzyki audiowizualnej, ale także"

nakłada na "utwór swoją własną 'wersję' odbiorczą"[111]. Do tworzenia dzieł audiowizualnych potrzebny jest warsztat stanowiący syntezę środków i metod właściwych pracy kompozytora oraz pracy filmowego lub/i teatralnego reżysera. Źródłem doświadczeń jest tu jednak zasadniczo wielowiekowy rozwój muzyki, gdyż realizacja brzmieniowa kompozycji łączy się z widzialnym procesem wykonawczym; jedynie w przypadku muzyki nadawanej przez radio lub odtwarzanej mechanicznie z nagrań, działanie czynnika wizualnego /pominąwszy subiektywne skojarzenia i wyobrażenia słuchacza/ zostaje niemal całkowicie wyeliminowane[112]. Warto podkreślić wysoką atrakcyjność właściwą wyglądowi instrumentów muzycznych oraz spektakularność akcji wykonawców realizujących kompozycję. Fakt ten poświadczają liczne, pochodzące z różnych epok malowidła, rzeźby /i inne dzieła plastyczne/ przedstawiające sceny muzykowania.

W II połowie XX wieku, wraz z rozwojem takich sposobów traktowania instrumentów jak gra na ich częściach oraz preparacja czy stosowanie pomysłowo skonstruowanych tłumików, a także wraz z wydatnym powiększeniem samego instrumentarium /np. wprowadzenie licznych nowych instrumentów perkusyjnych ludowych i egzotycznych; nadanie funkcji instrumentów muzycznych przedmiotom o innym przeznaczeniu, przedmiotom takim jak maszyna do pisania czy butelki/, a przy tym wraz z realizowaniem nowych idei z zakresu muzyki przestrzennej, zaprojektowanie wizualnej strony wykonania kompozycji muzycznej stało się osobnym problemem warsztatowym. Idąc dalej: warstwa wizualna może być od muzyki niezależna, może pochodzić z zewnątrz i odznaczać się względną samodzielnością a następnie zostać włączona w dzieło audiowizualne jako jeden z jego istotnych współczynników. Taką funkcję mogą pełnić efekty świetlne, diapozytywy, elementy baletu czy pantomimy, scenogra-

fia etc. a kompozycja może być efektem pracy jednego twórcy lub całego zespołu.

W przypadku dzieł audiowizualnych twórca posługuje się warsztatem, w którym dochodzi do spotkania, a czasem też do symbiozy, środków i metod właściwych obu dyscyplinom: muzyce i sztukom plastycznym. Niezbędne są tu również swego rodzaju media nadrzędne, umożliwiające skomponowanie warstwy audytywnej z wizualną, nadanie odpowiedniego kształtu wytwarzającym się między nimi swego rodzaju interwałom, paralelizmom, napięciom i konfliktom, a także modelowanie ich realcji. Obie warstwy mogą istnieć obok siebie z zachowaniem samodzielności, niezależności i zamierzonych przez kompozytora proporcji lub - przeciwnie - mogą one współtworzyć spoistą całość, wyższego rzędu integrację. Między asocjatywnym i dysocjatywnym traktowaniem obu warstw możliwe są różnego rodzaju stadia pośrednie, a zmienność w tym zakresie należy do charakterystycznych czynników kształtujących tego typu utwory.

Rozbudowanie warsztatu współczesnego kompozytora drogą sięgania po media właściwe innym dyscyplinom artystycznym jest procesem otwartym i zaznacza się szczególnie wyraźnie w przypadku dzieł symbiotycznych. Muzyka multimedialna /musique impure/, teatr instrumentalny oraz happening stanowią miejsce spotkania muzyki nie tylko ze sztukami plastycznymi, lecz także z teatrem /aż po psychodramę/, filmem /m.in. video/, literaturą[113], filozofią /zwłaszcza dalekowschodnią/ oraz - nawet prowokacyjnie! - z elementami powszedniości /także trywialnej/, kabaretu, cyrku czy polityki /nie wyłączając demagogii/ i wreszcie indywidualnie pojmowanym "samym życiem". Nie jest to lista zamknięta, gdyż z założenia nie wyznacza się tu granic. W celu nadania dziełom z tego zakresu płynności właściwej naturalnemu tokowi wydarzeń,

twórcy posługują się rozluźnianiem struktur, udziałem przypadku, elementami improwizacji, włączeniem do akcji odbiorców i alogicznością przebiegu. Ponieważ napięcie wzrasta wraz z odległościami /interwałami/ dzielącymi poszczególne elementy utworu, do ważnych środków należą tu dysocjacje akcji, kolizje wydarzeń, rozbijanie toku, czyli wszelkiego rodzaju destrukcje i deformacje w dowolnych zakresach. Dążenie do wolności i odkrywczości sankcjonuje rozwiązania ryzykowne w rodzaju chaotycznego przemieszczania elementów grozy i humoru, a także sarkazmu, szyderstwa i niemal beztroskiej zabawy. Jakkolwiek zaskoczenie, a nawet szok, należą tu do zamierzonych, podstawowych środków działania, to jednak ostatecznym celem nie jest, nie powinna być, absolutna anarchia. Przeciwnie: dla autentycznego twórcy pojawia się tu zadanie osiągnięcia równowagi dynamicznej między chaosem i ładem, najczęściej ukrytym, a czasem nawet przyznanie mu - na ogół niełatwej do zauważenia - dominującej roli w odniesieniu do całości.

W zakres warsztatu twórcy dzieł symbiotycznych wchodzą - obok środków i metod przyjętych bezpośrednio z poszczególnych dziedzin sztuki - media nowe, złożone, o różnym stopniu integracji. Pojedyncze rozstrzygnięcie kompozytora może tu równocześnie decydować o wielu aspektach utworu, np. o jego audytywnej i wizualnej postaci, a przy tym także o jego warstwie semantycznej. Ważną rolę pełni też wspomniany już zasób środków i metod służących do komponowania ze sobą elementów wywodzących się z odrębnych dziedzin. W przypadku dzieł symbiotycznych warsztat kompozytorski odznacza się więc wyjątkową rozległością, elastycznością, chłonnością i szczególnie silnymi tendencjami rozwojowymi, przy czym media cechuje wielka różnorodność i swego rodzaju wielopiętrowość. Tak bogatym, poligenicznym, czy nawet polistruktu-

ralnym warsztatem dysponuje stosunkowo niewielu kompozytorów i są to zasadniczo najwybitniejsi twórcy o wielokierunkowych uzdolnieniach: J. Cage, M. Kagel, B. Schaeffer, K. Stockhausen i in. Przejście przez doświadczenia związane z tworzeniem dzieł symbiotycznych daje kompozytorowi szansę odnowienia własnego warsztatu, zwłaszcza w zakresie stopnia i rodzaju złożoności, pozwala przezwyciężyć konwencje i nawyki, a dzięki temu uwalnia od rutyny i maniery. Może też doprowadzić do przesunięcia punktu ciężkości z tworzywa na problem zestawień, do swego rodzaju komponowania ponadmateriałowego. Warsztat, który można również określić mianem "symbiotyczny", stanowi miejsce spotkania wielu dziedzin sztuki, syntezę odrębnych doświadczeń i koncepcji. To stanowi o jego bogactwie i wartości, tu można znaleźć źródła inspiracji dla poszczególnych wyizolowanych dyscyplin artystycznych, a sam ten warsztat - wraz z rodzajem sztuki, jakiej służy - nadal rozwijać, zgodnie z jego przewidywalnymi rozległymi możliwościami.

Po wielostronnym przebadaniu i przemyśleniu problematyki współczesnego warsztatu kompozytorskiego należy stwierdzić, że w jego zakresie dokonują się liczne i różnorodne spotkania muzyki ze sztukami plastycznymi. Można je zauważyć w ramach zjawisk i prawidłowości wspólnych wszelkiego rodzaju warsztatom twórczym, w tym zwłaszcza warsztatowi kompozytora i warsztatowi artysty plastyka. Bardziej charakterystyczne jest jednak ich występowanie w węższych zakresach: w pracy nad dziełem muzycznym twórca może się posługiwać środkami i metodami, którymi operuje grafik, malarz, rzeźbiarz, architekt etc. Przypadek szczególny stanowi muzyka przestrzenna; dochodzi tu do najbardziej bezpośredniego spotkania z warsztatem architekta /w pewnych zakresach zbieżność jest tak duża, że można mówić nawet o utożsa-

mieniu niektórych środków i metod/.

Jakkolwiek myślenie dźwiękami i różnego rodzaju strukturami brzmieniowymi[114] jest najwłaściwszym i najczęściej stosowanym przez kompozytora sposobem postępowania, to jednak w swojej pracy posługuje się on nieraz także wyobrażeniami graficznymi, malarskimi oraz architektonicznymi. Można tu dodać, że myślenie werbalne w pracy nad utworem muzycznym jest na ogół znacznie mniej ekonomiczne; wystarczy porównać opis słowny faktury /czy innego pomysłu muzycznego/ z jego graficznym szkicem. Z uwagi na subtelność i ulotność wielu pomysłów muzycznych istotne znaczenie ma tu szybkość ich uchwycenia, określenia i zanotowania. Zapiski i wstępne szkice dokonywane przez kompozytorów świadczą o preferowaniu notatek graficznych[115], przy ograniczeniu słów czy zdań do niemal skrótowych sygnałów. Idąc dalej: utwór muzyczny można objąć jako całość, jeśli zastosuje się tu analogię do dzieła plastycznego. Na podkreślenie zasługuje też fakt, że posługiwanie się elementami warsztatu właściwego sztukom plastycznym - zwłaszcza w przypadku kompozytora posiadającego tego rodzaju uzdolnienia - zwiększa wydatnie możliwości rozwijania indywidualnych środków i metod pracy twórczej /przykłady: O. Messiaen, B. Schaeffer, Y. Xenakis i in./. Współczesnych kompozytorów inspirują też niektóre ciekawe rozwiązania rodem ze sztuk plastycznych: montaż, collage, assemblage, mozaika, formy mobilne itd.; bywają one w różny sposób adaptowane do celów muzycznych.

W przypadku twórców o policentrycznej strukturze osobowości oraz wielokierunkowych uzdolnieniach i zainteresowaniach spotkanie muzyki ze sztukami plastycznymi może przyjąć wiele postaci /zróżnicowanych aż po przeciwstawność!/. Poligeniczne uzdolnienia i upodobania mogą implikować kreowanie przez jednego twórcę dzieł należących do różnych gałęzi sztuki, dzieł istniejących

niezależnie od siebie, jakby we wzajemnej izolacji. Jest to jednak przypadek wyjątkowy i został przedstawiony w wyniku teoretycznej spekulacji. W rzeczywistości dochodzi tu raczej do zderzenia odmiennych właściwości cechujących odrębne dziedziny sztuki; w jego rezultacie wywiązuje się konflikt oraz powstaje potencjalnie inspirujące pole napięć. Może to doprowadzić do zaistnienia dzieł symbiotycznych, zapowiadających narodzenie się nowej dyscypliny artystycznej. W tym kierunku zmierza praca kompozytorów posługujących się warsztatem służącym tworzeniu tego rodzaju dzieł, czyli utworów z zakresu muzyki graficznej i audiowizualnej /multimedialnej, teatru instrumentalnego oraz happeningu/. Zatem już w dziedzinie samego warsztatu twórczego przekroczenie granic własnej dyscypliny artystycznej i spotkanie z innymi dziedzinami sztuki ma fundamentalne znaczenie nie tylko dla pojedynczego twórcy, lecz także dla dalszego rozwoju kultury.

Introspektywne badanie warsztatu drogą analizy własnego utworu

W celu skonkretyzowania problematyki warsztatu kompozytorskiego można przeanalizować pod jej kątem wybrany utwór muzyczny. Analiza warsztatowa zmierza do znalezienia obiektywnej odpowiedzi na pytanie: jak został utwór skomponowany. Rzetelność takiej analizy docenia m.in. G. R. Marek, stwierdzając: "nie sądzę, żeby większość analiz zajmujących się czymś innym poza techniką była wiele warta. Próba zastosowania obrazów literackich w odniesieniu do muzyki kończy się zazwyczaj na pięknych przenośniach"[116]. Analiza warsztatowa, dotycząca wybranych, charakterystycznych utworów, może służyć nawet badaniom rozwoju muzyki, jej przemian historycznych. Takie analizy stosuje na przykład K. Baculewski /1950/ w monografii poświęconej kompozytorom polskim działającym po II wojnie światowej[117].

Przeprowadzona przez kompozytora analiza warsztatowa własnego utworu może w pewnych warunkach dać szczególnie złożony i na innej drodze nieosiągalny zespół informacji. Dzieje się tak wówczas, gdy kompozytor z jednej strony przedstawia na podstawie pamięci $^{lub}/_{i}$ notatek środki i metody, za pomocą których realizował swoje zamysły artystyczne; a przy tym umie jednocześnie spojrzeć na utwór jakby z zewnątrz, okiem badającego kompozycję muzykologa. Tu istotne zastrzeżenie. Rozdwojenie się w czasie komponowania na twórcę i analizującego, teoretyzującego obserwatora, mogłoby doprowadzić do sytuacji, w której bardzo delikatnemu i wymagającemu specjalnych warunków procesowi komponowania zagrażają istotne zakłócenia - zwłaszcza utrata spontaniczności i szczególnego rodzaju integralności! - obserwator mógłby zniszczyć psychiczne warunki konieczne dla powstania utworu. Czym innym jest świadome pisanie kompozycji z założeniem doskonalenia własnego warsztatu i to jedynie w przypadku twórcy o specyficznym rodzaju talentu i szczególnego rodzaju zamysłach kreacyjnych. Każdy autentyczny kompozytor odrzuca zresztą spontanicznie wszystko, co obniża wyniki jego pracy i vice versa - wszelkie czynniki stymulujące aprobuje po prostu ze względu na ich skuteczność. Nawet obdarzony geniuszem teoretycznym Schönberg na pytanie, czy niektóre z jego utworów są "czysto" dodekafoniczne lub w ogóle dodekafoniczne, odpowiedział: "Prawdę mówiąc, nie wiem. /.../ Kiedy komponuję, staram się <u>zapomnieć o wszelkich teoriach</u> i <u>potrafię komponować tylko wtedy, gdy o nich nie myślę</u>"[118] /podkr. moje, B. B./. Kształcenie, badanie i doskonalenie własnego warsztatu odbywa się zasadniczo przed lub po komponowaniu, czy ściślej: właściwym komponowaniu; co najwyżej w czasie prekompozycji /która może zresztą towarzyszyć procesowi tworzenia w całym jego przebiegu/[119].

Autorska analiza warsztatowa zostanie tu przeprowadzona w odniesieniu do mojego Koncertu na skrzypce i orkiestrę, utworu z 1979 r. /a więc z zachowaniem dystansu czasowego/, na podstawie egzemplarza opublikowanego w ARIADNE Buch- und Musikverlag w 1983 r. i w oparciu o nagranie dokonane w 1986 r. przez G. Möncha z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Radia Włoskiego w Turynie pod dyrekcją G. Taverny. Jakkolwiek źródła inspiracji wywodziły się tu wyłącznie z rozważań nad problemami muzyki absolutnej /najważniejsze z nich to współczesne możliwości brzmieniowe, techniczne i estetyczne skrzypiec solo oraz zastąpienie współzawodnictwa między instrumentem koncertującym a orkiestrą przeciwstawianiem ich sobie, aż do wzajemnej obcości włącznie/, to jednak analiza nastawiona będzie przede wszystkim na poszukiwanie ewentualnych spotkań z warsztatem właściwym sztukom plastycznym.

Zasadniczą analizę poprzedzi parę ogólnych, wprowadzających uwag dotyczących mojego warsztatu. Cenię odrębność, indywidualność i wierność samej sobie i w związku z tym pragnę, aby mój warsztat cechowały m. in.:

- oryginalność środków z uprzywilejowaniem nowych i nowatorskich rozwiązań;
- swoboda dysponowania wszystkimi elementami muzycznymi w całym bogactwie właściwych im różnicowań;
- umiejętność tworzenia heterogenicznych faktur, także bardzo złożonych;
- wprawa w budowaniu mikrostruktur przy jednoczesnym kształtowaniu większych, spoistych całości;
- złożoność i nowoczesność języka dźwiękowego;
- biegłość w posługiwaniu się indywidualnymi walorami instrumentów oraz barwami muzycznymi;
- naturalność w zestawianiu przeciwieństw tak, aby się potęgowały lub tworzyły syntezę;

- wolność od odniesień literackich rozumianych jako próba nadawania zwrotom muzycznym funkcji i znaczenia słów - zapewnienie muzyce autonomii;
- gotowość poznania i rozwijania nowych możliwości warsztatu.

O moim języku dźwiękowym i jego kolorycie decyduje grupa współbrzmień, wybranych starannie ze względu na swój koloryt. Dominują one w układach wertykalnych, horyzontalnych i diagonalnych. W ich strukturze przeważają wielkie sekundy, tercje, trytony, seksty i septymy; bywają one przygodnie dobarwiane mikrointerwałami. Ukształtowania czasowe - rytm, metrum, agogika oraz proporcje formalne - zmierzają do odwzorowania swobodnego toku wydarzeń, właściwego niektórym zjawiskom przyrody ożywionej; pewien trudno uchwytny ład ma tu być raczej wyczuwalny, niż narzucony.

Wszystkie te media mają służyć osiągnięciu czystości stylistycznej. Przez styl w sztuce rozumiem odrębny - właściwy danemu twórcy lub grupie twórców - spoisty zespół charakterystycznych środków warsztatowych oraz idei artystycznych, współtworzących organiczną całość. Wewnętrzną spójność tego zbioru jakości oraz złożonych relacji między nimi, osiąga się zasadniczo w oparciu o subiektywne wyczucie artystycznej celowości i słuszności poszczególnych rozstrzygnięć w tych zakresach. U niektórych twórców bywa tu pomocną również refleksja teoretyczna. Wybory i zestawienia poszczególnych jakości dokonywane są w oparciu o względnie jednorodny zespół kryteriów, przy czym ideał /na ogół trudno osiągalny/ stanowi tu równowaga dynamiczna między różnorodnością a analogiami. Styl nie powinien być traktowany dogmatycznie; może ewoluować, powinien się udoskonalać. O powstaniu wielu arcydzieł zadecydował oryginalny, dojrzały styl indywidualny ich twórców. Przez czystość stylistyczną rozumiem natomiast pewien

rodzaj arcysubtelnej autodyscypliny twórczej, umiejętność rezygnowania z obcych danemu stylowi jakości, które - mimo iż same w sobie wartościowe - uszkodziłyby tkankę utworu, rozbiłyby jego integralność, jego wewnętrzną spoistość, służącą celom artystycznym.

Czystość stylistyczną uważam za swój ideał; tym samym nie kwestionuję jednak ani prawa innych twórców do odmiennych koncepcji, ani możliwości osiągnięcia wartościowych rezultatów w przypadku dokonania w tym zakresie wyborów różniących się od moich założeń /dopuszczam na przykład ewentualność powstawania cennych dzieł w oparciu o estetykę collage'u/. Moje indywidualne upodobania i rozstrzygnięcia, a mówiąc szerzej: moje credo artystyczne uważam za dotychczasowe; zamierzam trwać przy nim dopóty, dopóki będę przeświadczona o jego subiektywnie rozumianej słuszności, nie chciałabym jednak niewolniczo się od niego uzależnić. Zakładam więc gotowość odnawiania, doskonalenia i dowolnych przekształceń przedstawionej tu koncepcji własnego warsztatu. Podane założenia odnoszą się w sposób ogólny również do pracy nad omawianym Koncertem na skrzypce i orkiestrę.

Komponowanie tego utworu dotyczyło jednocześnie trzech jego zakresów: konstruowania całości jako cyklu; modelowania poszczególnych części /ujmowanych od razu całościowo pod kątem ich specyfiki i wewnętrznej spoistości/; kształtowania pojedynczych mikrostruktur. Zatem mikrostruktury konstytuowały się w odniesieniu do poszczególnych części, te zaś - oraz ich kolejność - w relacji z koncertem jako pełnym, zamkniętym, ukończonym cyklem. Potwierdziła się tu przedstawiona wcześniej możliwość traktowania dzieła muzycznego jako całości w sposób zbieżny z uchwyceniem w tym aspekcie malowidła: symultaniczność całości udowodniona możliwością objęcia w jednoczesności procesu potrzebują-

cego dla swego urzeczywistnienia pewnego czasu[120]. Praca nad Koncertem przebiegała więc zgodnie z nasuwającymi się pomysłami, w kolejności dowolnej, niezależnej od właściwego utworowi porządku następstw, a także od swego rodzaju hierarchii ważności samych koncepcji. Chaosowi nasuwających się projektów towarzyszyła selekcja dokonywana nie tylko w odniesieniu do ich wartości, lecz także pod kątem przyszłej funkcji pełnionej w utworze.

Całość przyjęła stopniowo postać pięcioczęściowego cyklu zestawionego zgodnie z zasadą swobodnej symetrii aluzyjnej. Część III pełni wobec części skrajnych funkcję antyosi symetrii: podczas gdy w pierwszej części solista w ogóle nie gra /co jej nadaje charakter wprowadzającego wstępu/, część ostatnia jest określona i zdominowana przez solistyczne kadencje. Wobec drugiej i czwartej pełni część środkowa funkcję zwykłej osi symetrii; w obu oznaczonych liczbami parzystymi częściach wyeksponowany jest w orkiestrze wielobarwny i wielokształtny ruch. Stosunkowo trudno uchwytna dla słuchacza, dyskretna symetryczność cyklu zarysuje się wyraźniej podczas analizowania kolejnych części, zwłaszcza czwartej i piątej. Tu należy jedynie zaznaczyć, że element ładu został wprowadzony do makroformy drogą zastosowania symetrii nieregularnej, a więc środka właściwego zasadniczo sztukom plastycznym i kojarzącego się z estetyką doznań wizualnych.

Założeniem części pierwszej - Zeloso! - jest odśrodkowe rozbudowywanie faktury przy jednoczesnym sukcesywnym i symultatywnym wzroście gęstości. Taki właśnie obraz dźwiękowy zapowiada /w błyskawicznym skrócie/ takt pierwszy: z rozpryskującego się punktu, którym jest f^1 wykonywane przez instrumenty reprezentujące cztery podstawowe grupy barwne, wybiegają figuracje grane accelerando; wzrostowi szybkości towarzyszy tu powiększenie ambitu-

su, aż do współbrzmienia o ramie Fis - a^3 /początek t. 2/. Instrumenty milkną teraz stopniowo, zostaje trąbka /wzmocniona tom-tomami/, a właściwą grę rozpoczyna wykonywany przez nią rysunek melodyczny wokół b^1 /a więc w przybliżeniu w środku zakresu skali wyznaczanej przez skrajne instrumenty zastosowanej w tym utworze orkiestry: przez flet piccolo i kontrabas/. W t. 5 dołączają się - sąsiadując bezpośrednio z partią trąbki w zakresie wysokości - dwa nowe motywy: oboju i wibrafonu, wnoszą one jednocześnie całkowicie odmienne jakości barwne. Analogicznie wprowadzane są kolejne pary instrumentów, tak, aby poniżej i powyżej już istniejącej faktury niemal jednocześnie rozpoczynały się dwa nowe wątki, zróżnicowane pod względem barwy. Proces ten zamyka na początku s. 8[121] wejście kontrabasu /dochodzącego do Gis_1 jako swego najniższego tu dźwięku/ i fletu piccoli /osiągającego - jako swój najwyższy tu dźwięk - g^4/. Kształt wzrastającego ambitusu określają w tej części dwie lekko falujące linie, rozpoczynające się na wysokości b^1 i zmierzające: jedna w górę - do g^4, druga w dół - do Gis_1. Analogicznie wprowadzane są w codzie tej części pauzy: jako pierwsza milknie trąbka /dźwięk kończący jej partię to właśnie b^1/, a po niej kolejne pary instrumentów w takim samym porządku, w jakim poprzednio włączały się do gry, z tym, że proces ten przebiega teraz znacznie szybciej. Kształt ciszy /jeśli tak można powiedzieć/ nadają więc również dwie lekko falujące, rozbieżne linie, kończące się tym razem na a^4 /flet piccolo/ i Fis_1 /kontrabas/.

W układach horyzontalnych wzrost gęstości wynika z zastosowanej tu nieregularnej dyminucji: uczestniczące w akcji instrumenty powtarzają wciąż swój motyw wyjściowy, skracając jednocześnie czas trwania niektórych wartości. Dołączające się do akcji instrumenty wprowadzają przy tym coraz większe ożywienie rytmicz-

ne - aż po trzydziestodwójki fletu piccolo i liczne tremola kontrabasu.

Koloryt części zmienia się przy tym sukcesywnie od dającej się łatwo zidentyfikować barwy trąbki z tłumikiem hush-hush, zestawionej z brzmieniem talerzy i tom-tomów /zróżnicowanym w wyniku ciągłych zmian miejsca uderzenia/, po złożoną, "elektroniczną" barwę całego użytego tu zespołu instrumentów, modelowaną dodatkowo różnorodną artykulacją /m.in. spiccato, glissando/ i wielostopniową, wciąż zmieniającą się dynamiką /w granicach: pppp - ff/. Nad całością dominują świetliste błyski fletu piccolo, wykonującego w trzy- i czterokreślnej oktawie krótkie, szybkie motywy grane staccato.

Spotkanie z warsztatem właściwym sztukom plastycznym dokonało się tu więc w odniesieniu do komponowania: kształtu faktury orkiestrowej w zakresie wysokości; gęstości wzrastającej w układach wertykalnych i horyzontalnych; modulowania barwy od monochromatycznej po poligeniczną. Trzeba też zaznaczyć, że środki te pełnią istotną funkcję w kształtowaniu charakteru analizowanej części.

Część drugą rozpoczynają skrzypce solo. Stąd aż do końca utworu fundamentalnego znaczenia nabiera problem zestawień partii solowych z orkiestrowymi; tu warsztat kompozytora spotyka się z warsztatem rzeźbiarza rozwiązującego zagadnienie relacji między rzeźbą a jej otoczeniem i dysponującego możliwością kształtowania tych trzech obiektów /rzeźby, otoczenia i relacji między nimi/. W drugiej części partia solisty skontrastowana jest z orkiestrową pod wieloma względami. Instrument solowy prowadzi tu długie, niemal niekończące się, liryczne melodie oraz ich wzbogacane akordami dwugłosy, całość odznacza się powolnym tokiem muzycznej narracji, a dyspozycja wykonawcza dla tej części

w odniesieniu do skrzypiec solo brzmi: Delicato, ma sempre molto espressivo /con discrezione!/. O wielobarwności koncertujących skrzypiec decyduje tu cała skala zróżnicowań: od brzmiących ciemno i ciepło dźwięków wykonywanych ordinario i molto vibrato a granych w niskich pozycjach strun, po przymglone, eteryczne flażolety /naturalne i sztuczne/. Partię orkiestry charakteryzuje natomiast tłumiony, a przy tym niepokojący ruch; wskazuje na to m.in. dotyczące całej części określenie wykonawcze: Con soffocazione, sempre inquieto. Ruch jest tu nieciągły: pojawia się nagle, wybucha - oplatając melodię solisty - i stosunkowo szybko zamiera, niknąc stopniowo i przechodząc w orkiestrowe pauzy generalne. Każde wystąpienie orkiestry przyjmuje inny, wciąż zmieniający się, indywidualnie zarysowywany kształt fakturalny[122]. Różnią się one między sobą również materiałem, tworzonym drogą spiętrzania swego rodzaju ornamentalnych mikrostruktur: rozmigotane tremolanda wznoszą się i opadają w całej skali orkiestry; quasi-figuracje o zmieniającej się agogice pozorują rozbieganie się dźwięków w przestrzeni /przyspieszanie ze ściszaniem do pauzy/; zestawienia glissanda z tremolem i tremolandem dają rozedrgane, ruchome plamy barwne; całą skalę orkiestry wypełniają sploty akcji różniących się kolorem instrumentów o zbliżonych skalach; symetrycznie układają się kompleksy sekwencji progresyjnych. Partia skrzypiec solo jest tu skomponowana z orkiestrą na podobieństwo rzeźby wyodrębniającej się z otoczenia i dominującej nad nim. Spotkanie ze sztukami plastycznymi przejawiło się również w innych zakresach, m.in. w roli kolorystyki, w kształtowaniu fragmentów orkiestrowych i w mikrofakturze tworzących je drogą zwielokrotnienia ornamentów.

Część III jest pozornie homogeniczna, gdyż wykonują ją skrzypce solo oraz orkiestra zredukowana do samych instrumentów smycz-

kowych. Zachowany zostaje tu jednak nadal kontrast ruchu z tym, że w stosunku do poprzedniej części dochodzi do zamiany ról między koncertującymi skrzypcami a orkiestrą. Wskazania dla wykonawców przyjmują następującą postać: Violino solo: sepre violente e molto inquieto!!! Orchestra: sempre molto lontano e quasi senza espressione. Warto podkreślić, że już w podanym tu zaleceniu interpretacyjnym zaznacza się intencja stworzenia wyraźnego przestrzennego dystansu między instrumentem koncertującym a orkiestrą. Temu samemu celowi służy w prosty sposób również dynamika - podczas gdy partia orkiestry utrzymana jest niemal cały czas w granicach pppp - mp /mf/, przy czym zmiany głośności są powolne i łagodne; głos solisty obfituje w krótkie, gwałtowne crescenda, rozwijające się od mf /mp/, po ff a nawet fff. Kontrast toku narracji jest również zachowany, lecz także tu nastąpiło odwrócenie. W partii koncertujących skrzypiec konfiguracje poszarpanych, krótkich motywów /czasem zaledwie trzy- lub dwudźwiękowych/ poprzedzielane są długimi pauzami; w kwintecie smyczkowym natomiast polifonicznie zestawiane glissanda o wyraźnie graficznej proweniencji tworzą nieprzerwany /z wyjątkiem taktów 42-43!/ ciąg quasi-kanonów. Ich złożoność jest możliwa dzięki zastosowanemu tu divisi i osiągnięciu w ten sposób 19 samodzielnych głosów instrumentalnych. Bardzo łagodne, powolne metamorfozy tych kanonów wynikają ze zmiany swego rodzaju rzutu: jest nim każdorazowo inny wariant wprowadzonej już w pierwszym takcie lekko falistej linii. Ten właśnie elementarny rysunek pełni tu funkcję fakturotwórczą. Niewielkie napięcie, właściwe orkiestrowej partii tej części, wynika z przeciwstawienia glissand pojedynczym dźwiękom oraz całym współbrzmieniom o ustalonej wysokości. Zważywszy, że głos solisty jest tu skomponowany wyłącznie z bardzo krótkich dźwięków, impulsów, do tego często wykonywanych staccato, część

tę można sprowadzić do opozycji: punkty - linie, przyjąwszy muzyczno-malarskie pojmowanie tych terminów, zgodne z rozumieniem ich przez W. Kandyńskiego. Przeciwstawienie punktów liniom zauważalne jest również w partyturze.

Część czwarta - symetryczna względem drugiej - nie stanowi mechanicznego powtórzenia jej cech, lecz do nich aluduje. Dotyczy to przede wszystkim barwy oraz typu ruchu /nie do końca/. Punktem wyjścia dla rozwiązań kolorystycznych jest tu przejęta z drugiej części obsada, dopełniona jedynie w grupie instrumentów dętych drewnianych barwą fagotu i fletu piccolo. W partii skrzypiec solo występują teraz okazjonalnie ćwierćtony jako niuanse barw /por. t. 6, 7, 22, 23, 25, 28, 29/, z tym, że ich bezpośrednim celem jest tu działanie ekspresyjne. Prowadzona przez skrzypka w t. 35-41 długa, powoli rozwijająca się melodia, zbudowana z dwudźwiękowych glissand wykonywanych na zmieniających się parach strun, ukształtowana jest w oparciu o odrębne właściwości kolorystyczne każdej struny i uzależnione od różnic pozycji modulujące jakości barwne /glissando daje tu płynną zmianę ciągłą/.

Analogicznie do drugiej części głos solisty kontrastuje z partią orkiestry rodzajem ruchu oraz stopniami dynamicznymi; wyodrębnia się więc z całości, ponownie podobny rzeźbie wyeksponowanej na tle otoczenia. Solista wykonuje teraz znowu powolne frazy melodyczne; brzmią one jednak inaczej niż w części II, a decydują o tym rodzaje często tu stosowanego glissanda. W celu właściwego zinterpretowania tych melodii skrzypek ma wykonywać je Sempre quasi alieno, ma concitato! W tym samym czasie orkiestra gra wciąż zmieniające się konstelacje bardzo drobnych wartości Presto possibile! sempre molto delicato e soffocato. Są one komponowane warstwami, pasmami oraz wielokształtnymi blokami z uwzględnie-

niem różnorodnych, często przeciwnych kierunków ruchu w sąsiadujących ze sobą w zakresie wysokości instrumentach. Całe te struktury są ruchome, ulegają przesunięciom w zakresie wysokości, przy czym akcja, rozpoczęta w t. 3 toczy się nieprzerwanie aż do cody /t. 41/. Materiał dźwiękowy w głosach poszczególnych instrumentów często stanowią specjalnie wybrane współbrzmienia[123]; decydują one, a zwłaszcza ich zestawienia, o kolorycie partii orkiestrowej. Sukcesywnej i symultatywnej różnorodności barw - a także ich wieloznaczności - służy tu zmienność w zakresie: rytmu, agogiki, artykulacji, wyboru instrumentów oraz sposobów gry.

Od konwencji symetrii odbiega coda. Koncertujący skrzypek przechodzi w t. 39-41 przez przyspieszenie kończącego melodię glissanda w ramach małej tercji h^2 - gis^2 do tremolanda tych samych dźwięków. Stąd aż do końca cody gra on już niemal wyłącznie tremola, tremolanda oraz ich kombinacje o barwie zmieniającej się m.in. w wyniku różnic w sposobie prowadzenia smyczka i często stosowanych glissend. Wykonawca ma tu osiągać - w ramach swoich indywidualnych możliwości - maksymalną szybkość tak, aby uzyskać jak największe rozedrganie i rozmigotanie substancji dźwiękowej. W t. 54-55 środek ten zostaje spotęgowany. Tremolo jest tu połączone z tremolandem dwudźwięków na czterech strunach, ambitus wzrasta /glissando/, a w wyniku rozszerzenia tej faktury na czelestę i wibrafon rozmigotanie ulega zwielokrotnieniu. W ten sposób zostaje wprowadzona attacca część piąta.

W partii orkiestry coda przyjmuje odwrotną postać. Ruch przechodzi w t. 40-41 w trwanie wybranych współbrzmień; jedynie parę razy przerywają je "kaskady punktów", biegnące przez całą skalę orkiestry. Lekkie glissandowe rozkołysanie głosów smyczkowych oraz osiągające łagodnie ciszę ogólne diminuendo /nie dotyczy ono tylko czelesty i wibrafonu/ daje w partii orkiestry w t.

54-55 wyraźne zamknięcie tej części.

Zastosowanie antyosi symetrii zadecydowało o supremacji elementu solistycznego w części ostatniej /w pierwszej koncertujący skrzypek milczał konsekwentnie, od początku do końca/. Właściwy solista jest jednak jakby ukryty, przesłonięty barwą innych instrumentów, które poprzedzają jego wystąpienie serią kadencji[124] wykonywanych kolejno przez flet I, trąbkę I i dwa kontrabasy /traktowane jak jeden instrument o zwiększonych możliwościach/. Przed zakończeniem tych "kadencji" do gry dołączają się wybrane z orkiestry instrumenty i w ten sposób zostaje dokonana sui generis modulacja barwy - wprowadza ona każdy kolejny instrument kadencjonujący. Jedynie kadencja skrzypiec solo, a więc kadencja zasadnicza, właściwa, wyłania się bezpośrednio - i niemal niezauważalnie! - z partii koncertujących kontrabasów. Quasi cadenza tych instrumentów kończy się czterema zatrzymanymi flażoletami naturalnymi; w tym samym zakresie wysokości brzmią już wraz z nimi, upodobnione do nich w barwie /gdyż wykonywane con sordino, sul tasto, delicato e cantabile/ pierwsze dźwięki rozpoczynające kadencję solisty. Skrzypce pozorują początkowo jeszcze jeden odcień brzmienia kontrabasów, aby dopiero po zamilknięciu tych instrumentów /grając senza sordino/ ujawnić własną odrębność i bogactwo kolorystyczne. Jest ono tu przede wszystkim rezultatem skomponowania ze sobą następujących środków: zmiennych i złożonych sposobów prowadzenia smyczka[125], różnych rodzajów gry pizzicato[126], dwudźwięków i dwugłosów oraz arpeggiowanych w złożony sposób akordów /dzięki użyciu pustej struny są tu nawet pięciodźwięki/, glissand o zróżnicowanym rysunku, flażoletów sztucznych i naturalnych, często przekształcających się skomplikowanych faktur, a także różnych rodzajów artykulacji. Wielość rozwiązań rytmicznych /przy ametrycznym

ujęciu przebiegu/ ma nadać narracji muzycznej rysy swobody i spontaniczności, ma uwolnić ją od - według określenia R. Schumanna - "Tyrannei des Taktes"[127]. Wszystkie te media, wraz z nieustannie zmieniającą się /crescendo i diminuendo/ dynamiką, służą tu bezpośrednio indywidualnej ekspresji.

Do zakończenia kadencji dołączają się delikatnie najpierw flażolety, a potem zwykłe dźwięki kwintetu smyczkowego i dalej sukcesywnie pozostałe instrumenty; w ten sposób z kadencji koncertujących skrzypiec zostaje wyprowadzone stopniowo brzmienie całej orkiestry. W tym momencie antyoś symetrii przestaje działać, a trwający ok. 45 sekund finał tej części /i całego utworu/ wykonują już do końca skrzypce solo z towarzyszeniem orkiestrowym.

Utwór nie zamyka się w sposób typowy i wyraźny, jest inaczej: muzyka ma się tu stopniowo oddalać, aż do zupełnego zniknięcia w powiększającej się, nieokreślonej przestrzeni. Temu celowi służy sukcesywne zwiększanie ilości wykonujących finał instrumentów /uzyskane m.in. jako rezultat zastosowanego w kwintecie smyczkowym divisi/, rozszerzanie zakresu wysokości, a szczególnie - dotyczące i partii solisty, i orkiestrowego tutti - wielokształtne diminuendo, pogrążające się ostatecznie w zupełnej ciszy.

Ze względu na orkiestrową partię Koncertu należy jeszcze zatrzymać się przy - ogólnie pojętym - problemie wyboru, zestawiania i posługiwania się instrumentami uczestniczącymi w realizacji kompozycji. W odniesieniu do tego środka działania stosuje się najczęściej termin: instrumentacja. Zgodnie z przyjętym w praktyce muzycznej rozumieniem tego pojęcia "jest to technika rozplanowania kolorytu dźwiękowego utworu muzycznego, a w szczególności indywidualnego, grupowego i zbiorowego stosowania instrumentów muzycznych i ewentualnie głosów ludzkich, celem two-

rzenia muzyki. Nauka instrumentacji ujmuje pewne stałe zasady, a w ich ramach indywidualne sposoby ich używania związane z rozwojem tej techniki oraz całego instrumentarium"[128]. Wprowadzony tu zwrot "stałe zasady" trafnie oddaje utrzymujący się pogląd, zgodnie z którym instrumentacja winna opierać się na zbiorze reguł, wynikających z sumy doświadczeń zdobytych w tym zakresie przez poprzednie pokolenia muzyków. Nie jest to pogląd w pełni przekonujący, gdyż a priori wyklucza on celowość poszukiwań wartościowych rozwiązań poza "stałymi zasadami". Tymczasem już R. Wagner widział w orkiestrze "medium o bezgranicznych możliwościach wyrazowych" ⟨"ein Organ /.../, welches des unermeßlichsten Ausdruckes fähig ist"⟩ i nie utożsamiał nowoczesnej techniki orkiestrowej z instrumentacją w podanym wyżej znaczeniu[129].

K. Stockhausen /1928/, jeden z najwybitniejszych i najbardziej twórczych kompozytorów współczesności, uważa wręcz, że "kompozycja barw dźwiękowych przestała już przecież być kolorowaniem struktury muzycznej /nazywano i także dziś nazywa się to jeszcze często 'instrumentacją muzyki'/, że jest ona od początku równouprawniona wobec wszystkich innych sposobów postępowania, których używa się w czasie tworzenia kompozycji muzycznej"[130]. Można tu zarysować ważny dla współczesnego kompozytora ideał posługiwania się barwami instrumentów jak paletą malarską, przy tym w sposób oryginalny i twórczy, zmieniający się w zależności od charakteru utworu, któremu służy. Jego realizację warunkuje przekroczenie bariery nawykowego, akademickiego instrumentowania, sprowadzającego się do poprawnych zdwojeń, zwielokrotnień i połączeń, zgodnych ze sprawdzonymi, wyuczonymi wzorcami.

Komponowanie orkiestracji w aspekcie kolorystyki, charakteru utworu oraz jego poszczególnych części było jednym z założeń towarzyszących pracy nad Koncertem. W zakresie kolorystyki cel

stanowiły barwy nowe i wieloznaczne, stanowiące wyższego rzędu połączenia wielu prostych, wyjściowych czynników, nie dające się jednak do nich sprowadzić podczas słuchania utworu. Jednym z przykładów takiego rozwiązania jest analizowany już fragment pierwszej części: strony 7-9 partytury. W koncercie osobny problem stanowi zestawienie kolorytu solisty z barwami orkiestry. Rozległe możliwości mieszczą się tu między analogią, stopieniem barw solisty i orkiestry, a przeciwstawieniem, kontrastem, czy wręcz obcością. Z akcji zmierzających zmiennie w kierunkach obu tych biegunów rodzi się specyficzne napięcie /oto przykłady: część czwarta, finał części ostatniej/. Szczególnego rodzaju problem stanowiło zestawienie barw solisty i orkiestry w trzeciej części, gdyż dotyczyło tu ono skrzypiec solo i kwintetu smyczkowego, a więc instrumentów zasadniczo homogenicznych. Przyjęte rozwiązanie polega na przeciwstawieniu jednoznacznej, natychmiast rozpoznawalnej barwy koncertujących skrzypiec złożonemu kolorytowi orkiestry smyczkowej /bo tak można mówić o kwintecie smyczkowym, zwłaszcza w przypadku zastosowania divisi/, kolorytowi uzyskanemu jako wynik: zwielokrotnień w jednoczesności różnobarwnych, wielokształtnych glissand; zmieniających się indywidualnie rodzajów wibracji oraz sposobów prowadzenia smyczka; wykonywania całej tej części con sordino; dynamiki różnicującej zakresy wysokości, a tym samym istotne dla barwy proporcje tonów składowych.

Przedstawiona analiza dotyczyła z założenia warsztatu; zagadnienia wyrazu, estetyki i muzycznych ideałów zostały jako osobny problem wyłączone z tej pracy. Tu można jedynie wspomnieć, że w omawianym utworze do najważniejszych, fundamentalnych środków działania - przy wciąż przekształcającej się hierarchii ważności elementów muzycznych! - należy od początku do końca interpre-

tacja. Jej przekazana w partyturze wizja autorska, dopełniona przez wykonawcę, nadać ma kompozycji ton intensywnej, zmiennej, subiektywnej emocjonalności.

Autorska analiza warsztatowa służy różnym celom. Samemu kompozytorowi umożliwia refleksję dotyczącą stosowanych w pracy środków i metod, pozwala stwierdzić czy i w jaki sposób dałoby się w oparciu o posiadany warsztat osiągać bardziej wartościowe rezultaty, wskazuje kierunki jego bogacenia - lecz także oczyszczania! - czyli: stwarza warunki dla jego dalszego rozwoju i doskonalenia. Przykładowo: odkrycie elementów warsztatu służącego sztukom plastycznym może skłonić kompozytora do następnych, inspirujących spotkań z tą, jak się okazuje, bliską mu dyscypliną artystyczną; do spotkań nie ograniczających się przy tym do samego apatatu wykonawczego, do warsztatu. Prawdopodobieństwo osiągnięcia w wyniku tego rodzaju spotkań wysoce wartościowych rezultatów uzasadnia wszelkie poszukiwania i eksperymenty w tym zakresie. Analiza autorska należy do ewentualnych członów układu: idee utworu - zapis przekazywalny innym ludziom - wykonania - analiza dokonana przez autora lub/i przez innych badaczy - odbiór utworu[131]. Nawet niepełny układ tego rodzaju, zwłaszcza w przypadku występujących w jego przebiegu niespodziewanych wydarzeń, może odegrać ważną rolę w autodydaktyce kompozytorskiej.

Autorska analiza bywa również formą przekazywania swoich koncepcji i doświadczeń innym ludziom; przy tym może stać się konkretną podstawą rzeczowej dyskusji. Istnieje także ewentualność dokonywania tego rodzaju analizy w celach wyłącznie poznawczych i to nie tylko pod kątem wąsko rozumianej problematyki kompozytorskiej, lecz także ze względu na zagadnienia szersze, ogólniejsze - aż po kwestie z zakresu filozofii sztuki. Analizą autorską można się posłużyć m.in. w związku z badaniem samego fenomenu

twórczości. Na przydatność i znaczenie metod introspekcyjnych w tego rodzaju dociekaniach zwracał uwagę m.in. A. B. Dobrowolski. Uczony uważał nawet, że "jedyną metodą, która mogłaby dać poważniejsze wyniki" jest tu właśnie "życiorys danego dzieła: bezpośrednia spowiedź badacza o narodzinach pomysłu, o jego rozwoju i dojrzewaniu, zarówno jak o okolicznościach, które na proces taki czy inny wpływ wywarły"[132]. Kwestią uznaną przez siebie za fundamentalną: pytaniem o "mechanizm odkryć i wynalazków" obejmował Dobrowolski również sztukę. Uważał, że nie wystarcza stosowany "przy badaniu ontogenezy wynalazków i odkryć /.../ sposób pośredni, zewnętrzny: porządkowanie, porównywanie, wiązanie kolejnych etapów danej myśli", że niezbędne są w przypadku "każdej pracy oryginalnej - zarówno genialnej, jak skromnej" - informacje pochodzące od samych twórców, notujących i wyjaśniających "'jak oni to robią'"[133]. Wymogom tym odpowiada m.in. jedno z najsłynniejszych dzieł autotematycznych /przy tym szczególnie bliskie dramatycznym dziejom muzyki współczesnej!/: Jak powstał Doktor Faustus /1949, wydanie polskie - 1960/ Th. Manna. Przykład z dziedziny nauki stanowi ujęta w piękną formę dialogów platońskich /z N. Bohrem w roli Sokratesa!/ Część i całość W. Heisenberga, książka traktująca "o rozwoju fizyki atomu w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat tak, jak go przeżywał autor"[134]. Jeszcze inny przykład: swoje narzędzia i metody stosowane w pracy nad dziełami dotyczącymi filozofii udostępnia zainteresowanym A. Nowicki w artykule pt. Uwagi o własnym warsztacie[135]. Na temat kreowanych dzieł i związanych z nimi zagadnień estetycznych oraz warsztatowych wypowiadają się stosunkowo często, acz na ogół niesystematycznie, liczni artyści plastycy /m.in.: V. van Gogh, P. Gauguin, M. Denis, H. Matisse, U. Boccioni, G. Braque, W. Kandyński, P. Klee - autor m.in. tekstu pt. Schöpferische Konfession,

K. Malewicz, P. Mondrian, W. Gropius, Wł. Strzemiński, M. Ernst, H. Moore, P. Picasso, C. Pissarro, O. Redon, J. Gris, F. Léger, M. Duchamp/[136]. O istotnych problemach swojej twórczości, w tym również o sprawach warsztatowych, mówią także kompozytorzy; znamienne przykłady to wspomniane wcześniej traktaty O. Messiaena i B. Schaeffera. Podobną rolę, choć w zminiaturyzowanej postaci, pełnią też komentarze dołączane przez kompozytorów do własnych dzieł. Zbiór tego rodzaju tekstów przynoszą m.in. wybrane pisma K. Stockhausena, opublikowane w serii DuMont Dokumente[137].

Ponieważ uznaję stanowisko A. B. Dobrowolskiego za słuszne, dopełniłam uwagi o współczesnym warsztacie kompozytorskim odpowiadającą mu analizą własnego utworu. Pozwoliła mi ona odkryć[138] - z pewnym zdziwieniem! - wśród stosowanych przeze mnie środków i metod wiele takich, które są właściwe warsztatowi wykształconemu przez sztuki plastyczne. Funkcjonuje ona zatem również jako badanie inkontrologiczne, gdyż dotyczy dokonywanych drogą wolnego wyboru spotkań warsztatu kompozytora z warsztatem artysty plastyka, dokumentuje istnienie tego rodzaju spotkań oraz potwierdza ich celowość.

Zasadnicze ustalenia

Realizacji idei oraz zamysłów służy w sztuce określony repertuar środków i metod: jest to warsztat artystyczny. Relacje między oboma członami tego układu kształtują się różnie i zmiennie. Doskonalenie warsztatu znajduje się na ogół w centrum uwagi twórców, a polega nie tylko na wzbogacaniu go, lecz także na oczyszczaniu. Spotkania warsztatów należących do odrębnych gałęzi sztuki mogą prowadzić do adaptacji narzędzi właściwych innej dyscyplinie artystycznej lub/i do powstania warsztatu symbiotycznego. W przypadku przełomowej sytuacji w sztuce i zaistnienia dotyczą-

cej warsztatu dezintegracji pozytywnej może ukonstytuować się całkiem nowy warsztat. Celom twórczego artysty najlepiej służy warsztat otwarty, o zapewnionych warunkach optymalnego rozwoju.

Szczególnym przypadkiem artystycznego warsztatu twórczego jest warsztat kompozytorski. Jego spotkania z warsztatem artysty plastyka można dostrzec już w samym traktowaniu tworzywa muzycznego, które stanowią najszerzej pojmowane dźwięki. Ich zapis daje się sprowadzić - zgodnie z określeniem Kandyńskiego - do "kombinacji punktów i linii", a dalej: w przypadku szumu w muzyce elektronicznej - do odpowiednio ukształtowanej płaszczyzny. Notowanie utworu upodabnia więc pracę kompozytora do działań grafika, co może nawet rzutować na fakturalne ujęcie muzyki.

Również tendencje kierunkowe - w całej swojej złożoności - oraz wszelkie warianty zasady symetrii i różnorodne zastosowania złotego podziału funkcjonują analogicznie w obu dziedzinach sztuki. W dwukierunkowej inspiracji zachodzącej między wyobrażeniami muzycznymi a ich graficznymi odpowiednikami można się doszukać genezy muzyki graficznej.

Zbieżność, nawet historyczna, dotyczy roli i znaczenia barwy w obu dziedzinach sztuki. Próby tworzenia /na podstawie słyszenia barwnego i widzenia dźwięków/ tzw. muzyki barw, bezpośredniego łączenia dźwięków z odpowiadającymi im kolorami /m.in. Castel, Skriabin/ stanowią tu nurt marginalny. Faktem jest jednak, że każde zjawisko słyszalne ma swoją barwę muzyczną, stąd dla kompozytora umiejętność posługiwania się kolorystyką dźwiękową ma istotne znaczenie. Do cech koloru wspólnych muzyce i malarstwu należą: jasność, intensywność i ciężar, a zbieżne pojęcia to: światło, blask, lśnienie, chłód, ciepło, rozmigowanie, zamglenie etc.

Działanie barw zależy - tak w muzyce, jak w malarstwie - od

ich zestawienia. Srodki, jakie ma tu do dyspozycji kompozytor, to decydujące o barwie muzycznej: wysokość dźwięku, jego źródło i usytuowanie go w przestrzeni, artykulacja, agogika, dynamika, faktura, a zwłaszcza skomponowanie tych czynników. Celom artystycznym i w muzyce, i w malarstwie może służyć bogactwo środków /np. Messiaen/, lecz także asceza w tym zakresie /Y. Klein/; analogie, bądź kontrasty; w jednym przypadku "efekt wrogości" /por. spostrzeżenie Arnheima/, w innym - sfumato.

Do najoryginalniejszych pomysłów muzycznych w dziedzinie kolorystyki należy Schönbergowska melodia barw dźwiękowych /Klangfarbenmelodie/. B. Schaeffer natomiast, wprowadzając komponowanie ustawicznych zmian orkiestracji, nadaje kolorystyce pierwszoplanowe znaczenie.

Malarze, ze swej strony, cenią kolor dla jego "muzyczności". Potwierdzeniem mogą tu być m.in. wypowiedzi Gauguina, Van Gogha i - dodatkowo - geniusza filmu: Eisensteina.

Kompozytor kształtujący utwór z mas dźwiękowych i bloków brzmieniowych zbliża się w swojej pracy do warsztatu rzeźbiarza. Podobnie problem zestawienia muzycznych akcji pierwszoplanowych /na przykład partii solisty/ z towarzyszeniem odpowiada usytuowaniu rzeźby wobec otoczenia. Z kolei rozwój muzyki przestrzennej spowodował konieczność bezpośredniego spotkania kompozytora z warsztatem architekta, aż po budowanie /przynajmniej w wyobraźni/ modeli trójwymiarowych. Co istotne: pomysłowo zestawione zastępcze media muzyczne mogą stworzyć iluzję przestrzenności kompozycji.

Kategoria czasoprzestrzeni pozwala dostrzec zbieżności w problematyce dotyczącej formy dzieła; dla kompozytora są to zagadnienia architektoniki muzycznej. Spośród wielu pojęć formy, odnotowanych zwłaszcza przez Ingardena i Tatarkiewicza, twórcę interesuje przede wszystkim możliwość uznania jej: a/ za "uporząd-

kowania części całości", inaczej mówiąc - za "układ części"; b/ za "wzorzec"; a nawet - c/ za "przyjęty, konwencjonalny" model /rozumiany jako szczególny przypadek "wzorca"/. Dla współczesnej sztuki ważne jest traktowanie formy jako "pola możliwości" /Eco/ oraz przeciwstawienie pragnienia formy dążeniu, które "nie chce formy" /Gombrowicz/. Bezpośrednio z twórczością muzyczną wiąże się podkreślone przez Chomińskiego znaczenie techniki /np. fugowanej, wariacyjnej czy koncertującej/ w procesie formułowania utworów. B. Schaeffer widzi konieczność odnowienia samej koncepcji formy przez wprowadzenie dekompozycji, przypadku i współtwórczości wykonawców. W praktyce kompozytorskiej forma jako wzorzec bywa:

- biernie przejmowana od poprzedników /"konwencjonalny model"/,
- adaptowana i twórczo rozwijana, aż do momentu regresu,
- kształtowana jednorazowo dla konkretnego utworu,
- wypierana przez nową koncepcję formy.

Wywodzące się ze sztuk plastycznych współczesne innowacje formalne to: a/ collage /homo- i heterogeniczny/ oraz jego pochodne: assemblage i decollage; b/ poliwersyjne formy permutacyjne /mobile/; a także - c/ stosowana przez Stockhausena forma momentowa /Momentform/, preferująca fragmentaryczność odbioru /podobnie jak się to dzieje w przypadku pokrytej ozdobnymi wzorami płaszczyzny/.

J. Kraupe zwraca uwagę na możliwość wyboru tak przez malarza, jak przez kompozytora: rozwiązań dynamicznych lub statycznych; barokowego nagromadzenia środków albo ascezy; metody polegającej na dzieleniu uprzednio zaprojektowanej całości lub przeciwnie - na łączeniu wcześniej ukształtowanych elementów. Przy tym frapująca gra napięć między tendencjami przeciwstawnymi z jednej, a wzajemnie się równoważącymi z drugiej strony może konstytuować

dzieło artystyczne niezależnie od jego przynależności do określonej dziedziny sztuki. W związku z kształtowaniem kompozycji muzycznej w czasie, a dzieła plastycznego w przestrzeni pojawiają się analogiczne problemy dotyczące kreowania kolejnych fragmentów z ciągłym odnoszeniem ich do intencjonalnie istniejącej całości. Rozwiązanie w przypadku utworu muzycznego polega tu na ogarnięciu całego dzieła w jednoczesności, tak jak obrazu /na tę możliwość zwraca uwagę m.in. Adorno/.

Wielu wybitnych współczesnych kompozytorów dysponuje indywidualnymi warsztatami twórczymi o wysokim stopniu oryginalności i odrębności. Tu przykładem filiacji ze sztukami plastycznymi może być warsztat Messiaena - mistrza kolorystyki oraz Xenakisa, traktującego architektonicznie płaszczyzny brzmieniowe, sploty linii i bloki dźwiękowe.

Twórcy o wielokierunkowych uzdolnieniach wypowiadają się częstokroć w kilku dziedzinach artystycznych. Kompozytorzy o doniosłych osiągnięciach w zakresie sztuk plastycznych to m.in.: Berg, Bussotti, Čiurlionis, Gołyszew, B. Schaeffer i Schönberg. Wielotorowość zainteresowań i uzdolnień stanowi genezę muzyki graficznej i audiowizualnej /multimedialnej, teatru instrumentalnego i happeningu/ czyli mówiąc łącznie - sztuki symbiotycznej. Wyłoniły się tu nowe problemy warsztatowe: niektóre media mają funkcjonować w dwu lub w kilku dziedzinach sztuki jednocześnie; przedmiotem kompozycji stają się interwały powstające między warstwami wywodzącymi się z odmiennych dyscyplin artystycznych; ze względu na zamierzony, choćby w przybliżeniu, cel /którym może być nawet ukryty w chaosie ład!/ należy umiejętnie zestawić czynniki destrukcji i deformacji z mediami działającymi integrująco. Niezbędnym tu warsztatem symbiotycznym, polistrukturalnym dysponuje stosunkowo niewielu kompozytorów /m.in. Cage, Kagel, B. Schaeffer, Stockhausen/.

Można więc mówić o spotkaniach współczesnego warsztatu kompozytorskiego ze sztukami plastycznymi:

- w zakresie zjawisk wspólnych wszelkim, zwłaszcza artystycznym, warsztatom twórczym,
- w przypadkach, gdy kompozytor posługuje się środkami i metodami właściwymi pracy grafika, malarza, rzeźbiarza, architekta lub innego twórcy z dziedziny sztuk plastycznych,
- w ramach warsztatu symbiotycznego.

W myśl odpowiednio zaadaptowanych zaleceń A. B. Dobrowolskiego badanie problematyki warsztatu kompozytorskiego poparłam analizą własnego Koncertu na skrzypce i orkiestrę. Jej wynik ujawnił stosowane w pracy nad tą kompozycją środki i metody o - m. in. - plastycznym rodowodzie. To, że posługiwanie się nimi nie wynikało ani z wcześniejszych przemyśleń, ani ze wstępnych założeń czy też z ogólnie przyjętego przeze mnie systemu, zostało stwierdzone jedyną możliwą tu metodą: wnikaniem we własne procesy psychiczne związane z komponowaniem tego utworu. Można jeszcze dodać, że utwór zaaprobowałam[139], uznając tym samym skuteczność stosowanych środków i metod.

Wykryta w analizowanym koncercie funkcjonalność elementów warsztatu właściwego sztukom plastycznym dopełnia i potwierdza - na podstawie konkretnego przykładu - przeprowadzone wcześniej rozważania. Konkludując należy uznać, że w ramach współczesnego warsztatu kompozytorskiego dokonują się istotne i wartościowe spotkania ze sztukami plastycznymi. Co więcej: dokonane badania skłaniają do następnych eksperymentów w tym zakresie, do dalszych spotkań tego rodzaju i rozszerzania ich obszaru o nieznane, dziś jeszcze nieprzewidywalne możliwości, które - wraz z rozwojem obu bliskich sobie dziedzin sztuki - odsłoni dopiero przyszłość.

PRZYPISY

[1] Takie właśnie stanowisko można odnaleźć w stwierdzeniu Apollinaire'a: "Najczystszą zaś postawą, jaką artysta mieć może wobec swej sztuki, jest ambicja jak najlepszego wykonania roboty". G. Apollinaire: Kubiści, Kraków 1959, s. 70.

[2] A. Radajewski: Żywa sztuka współczesności, Wrocław 1982, s. 142. Jednak autor tej koncepcji jest tu już poniekąd pierwszym odbiorcą.

[3] I. Strawiński: Poetyka muzyczna, Kraków 1980, s. 39.

[4] Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego, Warszawa 1973, s. 20.

[5] W oryginale: "Wir haben in unserer Konzeption der Musik Fehler gemacht, da wir zu einseitig nur den technischen Aspekt im Auge hatten und dachten, dieser würde als Konsequenz eine Ästhetik nach sich ziehen. Ich denke heute das Gegenteil: Ästhetik und Technik sind wie zwei Spiegel. Haben Sie nur einen, so gibt das auch nur ein Bild. Stehen Sie aber zwischen zwei Spiegeln, so sehen Sie eine Unendlichkeit von Bildern. Das ist heute das Grundproblem: zwei Spiegel genau so zu setzen, um so eine Ewigkeit zu begründen. Es ist aber immer der ästhetische Prozeß, der eine Technik zeitigen wird, nicht umgekert... Unsere Generation verdankt der vorigen ein Trauma, was das Verhältnis zur Ästhetik betrifft. Man hat dieses Wort mißbraucht und zuviel oberflächlich darüber geredet. De facto aber waren es ein Mangel an Ideen und der Versuch, Blößen im Schöpferischen und im Denken zu vertuschen E. Thomas: Von der Notwendigkeit, Ferienkurse für Neue Musik zu veranstalten, "Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik" XIII, 1972, s. 11.

[6] W oryginale: "the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end."

Cyt. przekład Cz. Miłosza. Th. S. Eliot: Poezje, Kraków 1978, s. 186 i 187.

7 H. Richter: Dadaizm, Warszawa 1983, s. 269.

8 J. Słowacki: Beniowski, Wrocław 1952, s. 106.

9 K. Dąbrowski: Trud istnienia, Warszawa 1986, s. 33.

10 W oryginale: "Between the idea

And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow"

Jest to fragment wiersza pt. The Hollow Men /Wydrążeni ludzie/, cyt. przekład Cz. Miłosza. Eliot, op. cit., s. 94 i 95.

11 H. i S. Cowell: Ives, Kraków 1982, s. 69.

12 Traktat ten został wydany w Paryżu w 1844 r. i następnie, w wersji poszerzonej, w 1856 r.

13 W oryginale: "les leçons les plus générales /.../ d'une investigation aussi vaste que possible" i następnie: "le compositeur novice" "au studio pour y apercevoir les conditions pratiques de l'expérimentation musicale actuelle". P. Schaeffer: La Musique concrète, Paris 1973, s. 42.

14 I. Turska: Krótki zarys historii tańca i baletu, Kraków 1983, s. 194.

15 B. Schäffer: Muzyka XX wieku, Kraków 1975, s. 325.

16 Tak dzieje się np. w przypadku komponowania utworu dla instrumentalisty dysponującego odkrytymi przez siebie, wcześniej niestosowanymi sposobami gry na danym instrumencie /dotyczy to m.in. dźwięków multifonicznych w odniesieniu do instrumentów dętych/.

17 R. Arnheim: Sztuka i percepcja wzrokowa, Warszawa 1978, s. 166

18 Por. R. Decho, H. Lüdecke: Pablo Picasso, Dresden 1966, s. 11.

[19] W oryginale: "Avant de concevoir des oeuvres, réaliser des études, semblables aux 'exercices d'école' de la musique traditionnelle". P. Schaeffer, op. cit., s. 30.

[20] B. Schäffer: op. cit., s. 314. Stanowisko przedstawione w przytoczonej wypowiedzi nie jest jedyne i bezsporne. Niektórzy twórcy sądzą, że należy czasem - choćby eksperymentalnie - dopuszczać do głosu również sam materiał, traktując go wręcz jako partnera dialogu. Istnieje tu bowiem ewentualność wzbogacenia dzieła dzięki ukrytym, wcześniej nieznanym możliwościom samego tworzywa.

[21] Por. Teilhard de Chardin: Człowiek, t. 1, Warszawa 1984, s. 20.

[22] Tak postępuje m.in. F. Fellini w przypadku, gdy pokazuje sam proces pracy nad dziełem, czego słynnym przykładem jest film pt. Osiem i pół.

[23] Wypowiedź tę przypomina m.in. M. Gołaszewska: Estetyka i antyestetyka, Warszawa 1984, s. 91.

[24] W. Kandyński: Punkt i linia a płaszczyzna, Warszawa 1986, s. 106.

[25] Op. cit., s. 106.

[26] Por. W. Kotoński: Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze, Kraków 1963, s. 64.

[27] Kolor szumu zależy od rozprzestrzenienia się tego zjawiska dźwiękowego w zakresie słyszalnych wysokości, przy czym istotne jest tu również rozmieszczenie energii. Por. M. Drobner: Akustyka muzyczna, Kraków 1973, s. 51.

[28] J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska: Formy muzyczne, t. III Pieśń, Kraków 1974, s. 104.

[29] Arnheim, op. cit., s. 42.

[30] Por. Kandyński, op. cit., s. 129-130. Autor uważa, że zjawisko to doprowadza do wytworzenia się między dolną i górną krawędzią obrazu "najbardziej kontrastującego dwudźwięku".

31 B. Schäffer: Symfonia muzyka elektroniczna. Wyd. PWM, Kraków 1963, s. 4.

32 Ta oparta o ciąg Fibonacciego zasada proporcji, stosowana już w architekturze antycznej, inspiruje również kompozytorów. Według teorii E. Lendvaia była ona naczelną zasadą techniki B. Bartóka. Por. W. Rudziński: Warsztat kompozytorski Béli Bartóka, Kraków 1964, s. 23-33.

33 Kandyński, op. cit., s. 43 i 44.

34 Op. cit., s. 13.

35 Drobner, op. cit., s. 53 i 55.

36 Por. Riemann Musik Lexikon. Sachteil, Meinz 1967, s. 276.

37 M. Rzepińska: Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, kraków 1983, s. 584.

38 Arnheim, op. cit., s. 37.

39 Gołaszewska, op. cit., s. 95.

40 T. Kaczyński: Messiaen, Kraków 1984, s. 14.

41 Op. cit., s. 18.

42 Cytaty pochodzą z Programu Warszawskiej Jesieni 1988, s. 113 i 114.

43 Arnheim, op. cit., s. 357.

44 Wezwanie Gauguina: "Upraszczać formę, wzmagać kolor" stało się w swoim czasie ogólnym hasłem nowego malarstwa. Przypomina o tym Rzepińska, op. cit., s. 518.

45 W oryginale: "Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muß es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung unter-

einander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es warscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, daß sie sich verwirklichen wird. Von der ich fest glaube, daß sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die die Kunst bietet in unerhörter Weise zu steigern imstande ist. Von der ich fest glaube, daß sie jenem uns näherbringen wird, was Träume uns vorspiegeln; daß sie unsere Beziehungen zu dem, was uns heute unbelebt scheint, erweitern wird, indem wir dem Leben von unserem Leben geben, das nur durch die geringe Verbindung, die wir mit ihm haben, vorläufig für uns tot ist.

Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag!

Wer wagt hier Theorie zu fordern!"

A. Schönberg: Harmonielehre, Wien 1922, s. 506 i 507.

46 K. Szymanowski: Korespondencja, t. I, Kraków 1982, s. 498. Należy jeszcze zaznaczyć, że inicjał imienia - A. - nie jest tu pomyłką; autorem przytoczonego osądu jest bowiem Andriej, a nie - wielki kompozytor rosyjski, Mikołaj.

47 Obie wypowiedzi przytacza Rzepińska, op. cit., s. 513.

48 Por. H. Brzoza: Wielość sztuk - jedność sztuki, Warszawa 1986, s. 103.

49 Nieco inaczej przedstawia się ten problem w przypadku pracy w studio muzyki elektronicznej lub ewentualnego komponowania przy instrumencie.

50 J. Cage: Odczyt o niczym, "Res Facta" 1967, nr 1, s. 104.

51 Por. Drobner, op. cit., s. 84-86.

52 Por. K. Szwajgier: Muzyka przestrzenna, "Forum Musicum" 1973, nr 15, s. 40.

[53] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1967, s. 159.

[54] B. Schaeffer: Mały informator muzyki XX wieku, Kraków 1987, s. 199.

[55] To stwierdzenie wymaga wyjaśnień. Sam termin stretto wywodzi się z włoskiego słowa stringere, co znaczy m. in. ściskać, zacieśniać. Niemniej jednak w praktyce muzycznej stretto, czyli jednoczesne wystąpienie tematu w kilku głosach, jest wzbogacaniem, powiększaniem, a nawet potęgowaniem i funkcjonuje jako środek wywołujący wzrost napięcia /przykładem może tu być kulminacja w fudze/. Temat dołączający się - imitacyjnie, w różnych głosach - do swojego podstawowego wystąpienia wywołuje wrażenie rozszerzania się, rozprzestrzeniania.

[56] Niektóre z tych możliwości analizuje Szwajgier, op.cit., s.37.

[57] W miarę zmniejszania się odległości między źródłem dźwięku a słuchaczem dźwięk staje się pozornie coraz wyższy, w miarę zwiększania się tej odległości - odwrotnie. Por. Drobner, op. cit., s. 42.

[58] R. Ingarden: Spór o istnienie świata, t. I, Warszawa 1960, s. 293.

[59] Op. cit., s. 319-321.

[60] Op. cit., s. 313-315.

[61] Op. cit., s. 315.

[62] Op. cit., s. 318.

[63] Op. cit., s. 330.

[64] Op. cit., s. 308.

[65] Op. cit., s. 331 i 332.

[66] Por. Wł. Tatarkiewicz: Dzieje sześciu pojęć, Warszawa 1976, s. 257 i nast.

[67] Op. cit., s. 282.

68 Op. cit., s. 284.

69 Por. U. Eco: Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych, Warszawa 1973, s. 190.

70 Tatarkiewicz, op. cit., s. 285 i 286.

71 W. Gombrowicz: Dziennik 1953-1956, Kraków - Wrocław 1986, s. 146-147. Na zdanie to zwrócił uwagę Wł. Tatarkiewicz. W spostrzeżeniu Gombrowicza uderza zbieżność z uprzednio przytoczonymi rozważaniami Ingardena, dotyczącymi pojęcia formy jako pewnych specjalnych prawidłowości, przeciwstawionej temu, co "bezkształtne". /Por. Ingarden, op. cit., s. 313/.

72 J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska: Formy muzyczne, t. I Teoria formy. Małe formy instrumentalne, Kraków 1983, s. 23.

73 Por. B. Schaeffer: Mały informator muzyki XX wieku, Kraków 1987, s. 74.

74 Por. B. Schaeffer, op. cit., s. 40 i 41. Autorowi chodzi tu zapewne o destrukcję zastanych modeli i schematów, zaznacza bowiem, że trzeba wyjść od muzyki aformalnej, bo "forma rodzi się z bezkształtności" /jest to sui generis rozwiązaniem kwestii Gombrowicza/.

75 Por. B. Schaeffer, op. cit., s. 42 i 43.

76 Por. Od Maneta do Pollocka, op. cit., s. 267 i nast.

77 B. Schaeffer: Collage - dyskusja, "Forum musicum" 1971, nr 10, s. 23.

78 Por. B. Pociej: Collage - dyskusja, "Forum musicum" 1971, nr 10, s. 11.

79 Mogą temu służyć efekty przestrzenne i quasi-przestrzenne oraz komponowanie czasu jako ekwiwalentu trzeciego wymiaru.

80 Por. R. Linnenkamp: Begriffe der modernen Kunst, München 1974, s. 27.

81 Por. B. Schaeffer, op. cit., s. 37 i 38.

[82] Por. G. Meyer-Denkmann: Struktur und Praxis neuer Musik im Unterricht, Wien 1972, s. 267.

[83] W oryginale: "toute 'création' artistique /toute création humaine/ n'est jamais que manipulation et combinaison d'éléments préalables, doués, aussi infimes soient-ils, de propriétés individuelles non négligeables". H. Pousseur: Fragments théoriques I sur la musique expérimentale, Bruxelles 1970, s. 51 i 52.

[84] Eco, op. cit., s. 157.

[85] Por. Chomiński, op. cit., s. 229-230 i 359-367.

[86] Por. B. Schaeffer: Dzieje muzyki, Warszawa 1985, s. 483.

[87] Por. B. Schaeffer: Mały informator muzyki XX wieku, Kraków 1987, s. 133 i 134.

[88] Por. Meyer-Denkmann, op. cit., s. 267.

[89] Swoje, zrelacjonowane tu poglądy, przedstawiła mi J. Kraupe w czasie prywatnej rozmowy przeprowadzonej w marcu 1988 r. Warto podkreślić, że dla J. Kraupe jedno z najważniejszych źródeł inspiracji stanowi właśnie muzyka; por. Katalog wystawy "Muzyka i magia", Kraków 1981.

[90] Arnheim, op. cit., s. 49 i 50.

[91] Op. cit., s. 160.

[92] W oryginale: "man solle neue Musik so hören, wie man ein Bild als ganzes betrachtet, alle ihre Momente in eins setzen, eine Art Gleichzeitigkeit des Sukzessiven sich erwerben, anstatt bei jener Diskontinuität es zu belassen, zu z welcher das Medium der Musik, die zeitliche Aufeinanderfolge, verlockt. Ob freilich genetisch dabei das Ganze den Vorrang hat oder ob nicht vielmehr in der Musik, anders als in der Malerei, das Bewußtsein des Ganzen erst von den Impulsen der Einzelheiten her sich konstituirt, bleibt einstweilen offen: die Simultaneität des Ganzen ist in einer Sukzessionskunst schwerlich ganz wörtlich zu nehmen". Th. W.

Adorno: Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis. Frankfurt am Main 1963, s. 96. Spostrzeżenie to dotyczy nie tylko współczesności; natomiast wymyka mu się forma, czy raczej muzyka, momentowa.

93 Arnheim, op. cit., s. 376. O jedną stronę wcześniej autor przytacza jednak zgodny ze stanowiskiem Adorna fragment listu przypisywanego Mozartowi: "rzecz choćby najdłuższą, noszę w sobie niemal ukończoną, dzięki czemu ogarniam ja jednym spojrzeniem, jak piękny obraz /.../. I słyszę ją w wyobraźni nie w kolejności, /.../ ale jakby od razu całą".

94 J. Białostocki: Sztuka cenniejsza niż złoto, Warszawa 1963, s. 23 i 24.

95 Przykład faktury wywodzącej się ze sztuk plastycznych można znaleźć m.in. w Music for a Summer Evening /Makrokosmos III/ na dwa amplifikowane fortepiany i perkusję /1974/ G. Crumba; w utworze tym, jak pisze kompozytor: "tworzywo /.../ wypływa w dużej mierze z ułożenia maleńkich komórek w rodzaj mozaikowego deseniu". Por. Program Warszawskiej Jesieni 1977, s. 162.

96 Praca ta, przełożona na j. polski przez J. Świdra, jest opublikowana w "Res Facta" 1973, nr 7, s. 133-242.

97 Op. cit., s. 136.

98 Op. cit., s. 156.

99 Op. cit., s. 162 i nast.

100 Op. cit., s. 177 i nast.

101 Por. Kaczyński, op. cit., s. 193 i nast.

102 Por. op. cit., s. 192 i nast.

103 Informacje te zostały zaczerpnięte z Programu Warszawskiej Jesieni 1974, s. 65 oraz z opublikowanej w wydawnictwie Ricordi w 1974 r. partytury baletu pt. Bergkristall /1973/ S. Bussottiego.

[104] Por. M. K. Čiurlionis: Album per pianoforte, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 34; edycja została wzbogacona reprodukcjami kilku najsłynniejszych obrazów Čiurlionisa /piękny pomysł!/ - na pierwszej stronie okładki znajduje się Allegro z czteroczęściowej Sonaty Wiosennej, a dalej m. in. Fuga /s. 33/ aludująca do polifonicznych technik inwersji i stretta. Taka koncepcja odzwierciedla trafnie zasadniczą ideę twórcy, zgodnie z którą "nie ma granic pomiędzy sztukami. Muzyka łączy poezję i malarstwo, i ma swoją architektonikę. Malarstwo może posiadać także takąż architektonikę jak muzyka i w farbach wyrażać dźwięki". To charakterystyczne stwierdzenie Čiurlionisa przypomina B. Weber w II tomie Encyklopedii Muzycznej PWM, Kraków 1984, s. 207.

[105] Por. H. H. Stuckenschmidt: Arnold Schönberg, Kraków 1965, s. 108 i 109.

[106] Por. N. Slonimsky: Music since 1900, New York 1971, s. 1447.

[107] W oryginale: "die /.../ intuitiv empfundene Köpfe /.../ malt er /.../, um seine Gemütsbewegungen, die keine musikalische Form finden, zum Ausdruck zu bringen". Schönberg - Webern - Berg. Bilder - Partituren - Dokumente. Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Katalog 36, Wien 1969, s. 19.

[108] J. Hodor: Wszechstronny twórca, w: Sztuka poza sztuką. Grafika Bogusława Schaeffera. Katalog wystawy w Galerii Teatru Nowego, Warszawa 1985, s. 11.

[109] Zagadnienia dotyczące opery, w najszerszym znaczeniu tego terminu, są z tej pracy wyłączone.

[110] Por. C. Loef: Farbe. Musik. Form. Ihre bedeutenden Zusammenhänge, Frankfurt - Zürich 1974, s. 174.

[111] B. Schaeffer: Mały informator muzyki XX wieku, Kraków 1987, s. 26.

112 Nawykowe oglądanie - podczas słuchania muzyki - adapteru, magnetofonu itd. nie wzbogaca bowiem w żaden istotny sposób odbioru kompozycji.

113 Trzeba podkreślić, że niemal regułą jest tu pomijanie łączenia muzyki ze słowem w sposób właściwy tradycyjnym formom wokalnym i wokalno-instrumentalnym.

114 Decydującą rolę grają tu wyobrażenia słuchowe.

115 Są one szczególnie użyteczne w odniesieniu do kierunków, zakresu wysokości, gęstości, faktury, proporcji rytmicznych i makroformy.

116 G. R. Marek: Beethoven. Biografia geniusza, Warszawa 1976, s. 16. Autor jednak wyraźnie nie docenia innego typu analiz, np. dokonanych przez Adorna analiz interpretacyjnych /Interpretationsanalysen/; por. Adorno, op. cit., s. 101-216.

117 Zob. K. Baculewski: Polska twórczość kompozytorska, Kraków 1987.

118 A. Schönberg: Moja ewolucja, "Res Facta" 1972, nr 6, s. 12.

119 Tę uwagę można dodatkowo poprzeć doświadczeniami wybitnych wykonawców. W czasie opracowywania utworu rozszczepiają się oni zazwyczaj na muzyka odtwarzającego utwór i na obserwatora, który dążąc do idealnej interpretacji, szuka m. in. możliwości doskonalenia warsztatu. Praca ta odbywa się jednak na ogół <u>przed</u> i <u>po</u> właściwym koncercie.

120 Czas trwania Koncertu: założenie - ca 15'50", prawykonanie - 20'23".

121 Numer strony a nie taktu podany jest tu dlatego, że w części tej zastosowana jest polimetria symultatywna.

122 Prekompozycja polegała tu m. in. na graficznym zaprojektowaniu zróżnicowanych figur, z wykluczeniem ich powtarzalności.

[123] Współbrzmienia te należą do przedstawionego poprzednio ogólnego repertuaru moich środków.

[124] Zastosowane tu określenie Quasi cadenza podkreśla ich niekonwencjonalną funkcję.

[125] Zmiany dotyczą grającej części smyczka, pocieranego miejsca struny oraz kierunku prowadzenia smyczka.

[126] Jest tu m. in. szarpanie strun lewą ręką oraz zestawienie gry piszzicato z glissandem.

[127] R. Brinkmann: Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik - Korreferat, "Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik", XIII, 1973, s. 37.

[128] Wł. Poźniak: Historia instrumentacji, Kraków 1965, s. 1.

[129] Por. E. Voss: Studien zur Instrumentation Richard Wagners, Regensburg 1970, s. 27.

[130] W oryginale: "die Komposition der Klangfarben ist ja nicht länger Kolorierung einer musikalischen Struktur /man nannte und nennt es auch heute noch oft 'Instrumentation einer Musik'/, sondern ist von Anfang an allen Prozeduren gleichberechtigt, die man zur Herstellung einer musikalischen Komposition anwendet". K. Stockhausen: Texte, t. I, Köln 1964, s. 131. Ze względu na ten problem przyjęto we francuskiej encyklopedii muzycznej rozróżnienie między instrumentacją uznaną za "wiedzę, którą się nabywa drogą obserwacji i doświadczenia" /"une science qui s'acquert par l'observation et l'expérience"/, a orkiestracją, czyli "sztuką łączącą się z samym aktem komponowania" /"un art qui se confond avec l'acte même de composition"/ - R. Siohan w: Encyclopédie de la Musique, t. II, Paris 1959, s. 565. W osobnym haśle dotyczącym orkiestracji uwydatnione zostało jej powiązanie ze "stylem danej epoki" /"le style d'une époque"/, z "właściwym autorowi sposobem tworzenia" /"la manière d'un auteur"/ i

z "jakością dźwiękową charakterystyczną dla określonego dzieła" /"la qualité sonore caractéristique d'une oeuvre déterminée"/; przy tym ze słowem "orkiestracja" łączy się czasem osąd waloru; można ją uznać za "nasyconą powietrzem, pełną blasku, potężną, masywną, łączącą aż do nierozpoznawalności elementy heterogeniczne itd." /"aérée, brillante, puissante, lourde, confuse etc."/ - R. Siohan w: Encyclopédie de la Musique, t. III, Paris 1961, s. 339. Kilka stwierdzeń zasługuje tu na specjalne podkreślenie: uznanie orkiestracji za pracę kompozytorską, a więc twórczą; spostrzeżenie, że może ona przyjąć indywidualną postać w zależności od epoki, osobowości twórcy oraz konkretnego dzieła; a także - określanie jej walorów terminami nawiązującymi do sztuk plastycznych.

131 Nie należy uważać analizy za rodzaj odbioru, ponieważ różnią się one celem.

132 A. B. Dobrowolski: Mój życiorys naukowy, Wrocław 1958, s. 4.

133 Por. op. cit., s. 97 i 98.

134 W. Heisenberg: Część i całość, Warszawa 1987, s. 13.

135 A. Nowicki: Uwagi o własnym warsztacie, "Życie Szkoły Wyższej" 1987, nr 12, s. 93-105.

136 Zob. m. in. E. Grabska i H. Morawska: Artyści o sztuce, Warszawa 1969.

137 Zob. np. K. Stockhausen: Texte zur Musik 1963-1970, Köln 1971, s. 12-193.

138 Potrzebne tu jest dodatkowe wyjaśnienie. Wśród założeń towarzyszących mojej pracy nad Koncertem nie było żadnych świadomych decyzji dotyczących spotkań ze sztukami plastycznymi. Dokonywały się one spontanicznie i w sposób zgodny z naturą warsztatu kompozytorskiego. Utwór ten został wybrany do analizy celem zbadania, czy w kompozycji /muzycznej/ zbieżności ze sztukami plastycznymi

mogą istnieć poza obszarem, w którym są już wcześniej w jakiś sposób założone, wysoce prawdopodobne, czy wprost zaprojektowane. Odpowiedź wypadła twierdząco. W pracy nad innymi kompozycjami sztuki plastyczne bywały dla mnie również źródłem inspiracji wybranym świadomie, ponieważ jednak odmienny był zarówno powód, jak rezultat tych spotkań, analizy właściwych utworów /lub ich elementów/ zostaną przedstawione w innym miejscu, w związku z badaniami odpowiadających im zagadnień.

139 Sui generis potwierdzeniem słuszności obranej drogi jest wyróżnienie tego Koncertu w Concorso Internazionale di Composizione 'Niccolo Paganini' /Rzym, 1982 r./.

III. Formy obecności kompozytora we własnych dziełach

Wraz z historycznym rozwojem muzyki wzrastało znaczenie roli kompozytora w procesie powstawania utworu. Zjawisko to zaznaczyło się w sposób szczególnie charakterystyczny w ciągu ostatnich stuleci w kręgu kultury europejskiej. Tu pojawia się pytanie o istotę i następstwa zwiększającej się więzi między indywidualnością kompozytora a jego dziełem. Zagadnienia te obejmują cały proces twórczy: od etapu wstępnego, etapu prekompozycji, aż po włączenie utworu w żywe universum kultury.

Kompozytor wobec obszaru możliwości

Pierwszy zamysł utworu, modelowany i udoskonalany w wyobraźni autora, zarysowuje się jako wynik wyboru dokonanego wśród możliwości pozostających do dyspozycji kompozytora. Ich obszar w określonej epoce wyznaczają wypracowane wcześniej, a także aktualnie tworzone oraz dopiero potencjalnie istniejące: środki, cele, idee, ujęcia formalne, koncepcje estetyczne /a nawet filozoficzne!/; bardzo istotne są tu także perspektywy ich dalszych rozwinięć oraz wszelkie ewentualne powiązania o coraz wyższym stopniu komplikacji. Ideał postępowania, bez względu na to w jakiej mierze uświadamiają go sobie, czy też przeczuwają go kompozytorzy, ma postać prostą: z całego obszaru możliwości[1] należy wybrać dla swojego utworu te, które uzna się za najlepsze.

Wyobrażenie o możliwościach muzyki pozostaje w bezpośrednim związku z indywidualnymi uzdolnieniami, fantazją i wrażliwością kompozytora, a także z jego doświadczeniami, wykształceniem i wiedzą. Współdecydują tu również inne, bardziej ogólne cechy osobowości twórcy, takie m.in. jak zmysł odkrywczy, odwaga i niezależność myślenia, zdolności konstrukcyjne i destrukcyjne, potrzeba eksperymentowania, pasja poznawcza, otwartość wobec nowych

wartości i umiejętność zauważenia ich w postaci zalążkowej, dar syntezy oraz potrzeba przekraczania domniemanych granic; duże znaczenie ma tu również zdolność dostrzegania odległych konsekwencji istniejącego stanu rzeczy, rozległość horyzontów myślowych, niezawisłość sądów, pomysłowość, inteligencja muzyczna, nieustępliwość w dążeniu do celu, intensywność pragnień, wytrwała wola, autentyczność zainteresowań i sui generis poczucie możliwości. /Tu uboczna uwaga: cechy te mogą pojawić się i rozwijać u kompozytora w związku z powstającym dziełem i jakby specjalnie dla niego; w takim przypadku osobowość autora ulega wzbogaceniu dzięki własnemu utworowi!/. W wyniku zindywidualizowania wszelkich cech w rodzaju wyżej wymienionych oraz - tym bardziej! - ich zespołów, obszar możliwości odsłania się przed każdym kompozytorem w innym stopniu i zakresie, jako pochodna jego niepowtarzalnej osobowości. Dzieło muzyczne już w zerowym momencie swego istnienia zaczyna się konstytuować w obszarze możliwości, który wyznacza nie tylko aktualna i nadchodząca epoka, lecz także wyrażająca się w dostrzeganiu jego określonego zakresu osobowość kompozytora.

Przykład mogą stanowić perspektywy otwierające się przed muzyką w momencie wymyślenia stroju równomiernie temperowanego /1706 i 1724/. W oparciu o ten - jak się dopiero później okazało - przełomowy wynalazek J. S. Bach stworzył Das wohltemperierte Klavier /t. I: 1722, t. II: 1744/, jedno z największych muzycznych arcydzieł, którego makroformę wyznacza dwukrotne zastosowanie wszystkich dwunastu durowych i dwunastu molowych tonacji. W okresie, gdy ograniczano się do wybranych tonacji z małą ilością znaków przykluczowych, Bach - jako jedyny - dostrzegł artystyczną celowość posłużenia się wszystkimi tonacjami pod warunkiem wprowadzenia równomiernej temperacji. W odkryciu tych możliwości wyraziły się indywidualne rysy osobowości Bacha: umys-

łowość wolna od wynikłych z nawyku konwencjonalnych ograniczeń, głęboka kompozytorska mądrość oraz umiejętność wnikania w najistotniejsze tendencje rozwojowe muzyki[2].

Należy zatem uznać, że dzieło powstaje w odniesieniu do obszaru możliwości będącego projekcją osobowości, czy też cząstki osobowości twórcy.

Proces twórczy interpretowany w aspekcie indywidualnych rozstrzygnięć kompozytorskich

a/ Intencje

W hierarchii motywów skłaniających człowieka do komponowania znaleźć można pobudki różnego rodzaju i wartości: od pragnienia zdobycia majątku czy sławy - tu utwór zostaje zdegradowany do rzędu środków - po czystą intencję tworzenia dzieła artystycznego. W tym ostatnim przypadku kompozycja stanowi cel samoistny[3]. Na ogół splatają się ze sobą różne, czasem nawet sprzeczne intencje; istotnym jest jednak motyw dominujący, zdolny w razie konfliktu podporządkować sobie wszystkie inne.

Ponieważ podstawowym zagadnieniem są formy obecności w utworze osobowości kompozytora, a nie kupca czy karierowicza, za autentyczną należy uznać intencję tworzenia dzieła sztuki dla niego samego, intencję czysto artystyczną. Nie deklaracje słowne, lecz rzeczywiste motywy, od których zależą decyzje podejmowane w przebiegu procesu twórczego, wyrażają osobowość kompozytora. Tu zastrzeżenie: intencja sama w sobie nie przesądza o jakości rezultatu; merkantylne nastawienie rzutuje jednak na wybór dokonywany przez kompozytora wśród dostrzeganych przez niego możliwości i w wysokim stopniu wybór ten ogranicza.

b/ Subiektywne uwarunkowania autentycznej twórczości

Na kształt powstającego utworu mogą wpływać działające na kom-

pozytora różnego rodzaju okoliczności zewnętrzne. Są nimi m. in. obiegowe poglądy, życzenia mecenasów i aktualny popyt na rynku muzycznym, gotowość odtwórcza wykonawców, upodobania potencjalnych odbiorców, chwilowe mody, a nawet oficjalne dyspozycje grup rządzących w danym społeczeństwie. To, czy pomimo wpływów, a nawet presji otoczenia osobowość kompozytora wypowie się w jego twórczości możliwie najpełniej i najbardziej bezpośrednio, zależy w decydującym stopniu od światopoglądu artystycznego i wolności - zwłaszcza wewnętrznej wolności! - twórcy. Problem ten wymaga dodatkowych wyjaśnień. Człowiek posiada możliwość kreowania dzieła artystycznego zgodnie z własną wolą i rodzajem talentu oraz zgodnie ze swoimi indywidualnymi upodobaniami i kryteriami wartości estetycznych /aż po projekty dzieł niewykonalnych czy negatywnych/. W odniesieniu do tworzonego dzieła może ustanawiać rządzące nim prawa oraz koncypować dlań dowolne idee. Artysta w czasie procesu twórczego ma przeżycie tej wolności. Sposób korzystania z niej oraz stopień niezależności od sprzecznych z celami i intencjami twórcy nacisków zewnętrznych, czyli zasięg wolności jaki w wyniku przemyśleń i decyzji lub/i spontanicznie wyznacza sobie sam artysta w czasie pracy nad swoim dziełem, uważam za zakres wewnętrznej wolności twórcy. Sprawą jego sumienia artystycznego jest dążenie do działania w pełnej wolności wewnętrznej, tak aby dzieło powstawało w zgodności z przeświadczeniem twórcy o słuszności podejmowanych rozstrzygnięć i z intencją zmierzania do doskonałości, bez nieuzasadnionych artystycznie ustępstw na rzecz popularności, pieniędzy etc.

Ta wewnętrzna wolność, której sobie twórca sam udziela, którą czasem wręcz w dramatyczny sposób zdobywa nawet za cenę osamotnienia[4], jest niekiedy tożsama z aktem odwagi i niezależności. Osiągnięcie tej wolności pozostaje w bezpośrednim związku z doj-

rzałością twórczą i moralną artysty i stanowi jeden z najważniejszych jej przejawów. Niepożądanym infiltracjom z zewnątrz może kompozytor przeciwstawić intensywność własnych muzycznych ideałów oraz konsekwentną ich realizację, a niepotrzebnemu powielaniu znanych i już funkcjonujących rozwiązań - ujęcia nowe, które zaistnieć mogą tylko dzięki indywidualnym uzdolnieniom oraz odrębnej i niepowtarzalnej osobowości konkretnego artysty.

Zasadniczym i koniecznym warunkiem wartościowej twórczości jest wrodzony talent; jego dojście do głosu i rozwój zależy już jednak bezpośrednio od sumienia artystycznego kompozytora. R. Schumann ujął ten problem w formę aforyzmu: "Prawa moralności i sztuki są te same"[5].

Kompozytor podczas pracy nad utworem dokonuje wciąż rozstrzygnięć - zgodnie z przyjętymi przez siebie kryteriami wartości jedne pomysły czy rozwiązania akceptuje, inne odrzuca. W przypadku posiadania wolności wewnętrznej podejmuje wszelkie tego typu decyzje na podstawie własnego pojmowania muzyki oraz własnych ideałów, upodobań, pragnień, ocen estetycznych, a nawet marzeń. Odzwierciedlają się w nich mentalność, sfera emocjonalna, a także wcześniejsze muzyczne i artystyczne doznania kompozytora. Wewnętrzna wolność twórcy oraz jego indywidualne kryteria wartości - przeciwstawiając się sobie i dopełniając się wzajemnie - współtworzą układ decydujący w stosunkowo wysokim stopniu o kształcie powstającego utworu, stąd związek relacji wolność - wybór z osobowością kompozytora zasługuje na specjalne podkreślenie.

Jest oczywistością poświadczoną przez całą historię kultury, że najistotniejszy warunek twórczości stanowi talent /jak to już było zaznaczone/. Jako zespół wrodzonych łatwości, zespół predyspozycji różniących się między sobą stopniem i rodzajem oraz podlegających własnym prawom rozwoju, talent odznacza się rysami

indywidualnymi i niepowtarzalnymi. Charakteryzuje on jednocześnie człowieka i jego dzieła. Oto przykład: dzięki właściwej B. Bartókowi umiejętności wyczuwania z wielką subtelnością i precyzją mikro- i makrorytmów utworu, kompozycje jego cechuje w wielu przypadkach specyficzny, łatwo uchwytny, a przy tym atrakcyjny typ ruchu muzycznego. Zdarza się, że uzdolniony wykonawca na podstawie znajomości muzyki tego kompozytora, dla innego jego utworu znajduje samodzielnie właściwe tempo. Zostało to sprawdzone w ten sposób: utalentowana pianistka, E. Synowiec, pracowała nad utworem B. Bartóka, celowo nie odczytując podanych przez kompozytora metronomicznych oznaczeń dotyczących tempa. Następnie - kierując się dobrym brzmieniem całości - sama ustaliła te określenia i okazało się, że odpowiadają one wskazaniom podanym przez kompozytora. Można więc w ukształtowaniach agogicznych B. Bartóka odnaleźć jednoznaczną projekcję jego precyzyjnego przeżycia czasu muzycznego, cechę charakteryzującą talent tego kompozytora.

c/ Związek konstelacji dźwiękowych z osobowością ich twórcy

Dla większej przejrzystości rozpatrywane tu będą tylko te utwory, których tworzywem są dźwięki, przy czym termin "dźwięk" rozumiany jest jako określenie wszelkich zjawisk słyszalnych.

Po etapie prekompozycji, obejmującym wstępne przemyślenia i próbne wyobrażenia utworu, zaczyna się zasadnicza praca nad nadaniem kompozycji postaci możliwej do przekazania innym ludziom /prekompozycja trwa zresztą nadal z tym, że jest tu tylko ubocznym, wspomagającym działaniem/.

Kompozycja jako dzieło sztuki to /m.in./ wynik relacji i napięć wytwarzających się między dźwiękami. Twórca podczas pracy nad dziełem zestawia więc ze sobą całe struktury dźwiękowe, a nie same dźwięki. /Można by uznać, że inaczej przedstawia się

sprawa w przypadku punktualizmu, jest to jednak wyjątek na tyle dyskusyjny, że może tu zostać pominięty./ Do najbardziej rozwiniętych i najbogatszych w możliwości struktur muzycznych należy melodia rozumiana najszerzej i najogólniej jako następstwo dźwięków zróżnicowanych pod względem wysokości i - na ogół - czasu trwania. Przewaga określonych interwałów, a tym bardziej ich ugrupowań i kierunków, zwłaszcza w powiązaniu z tymi samymi lub podobnymi upostaciowaniami rytmicznymi, nadaje melodii wyraźnie zauważalne, specyficzne właściwości. Cechy te można uchwycić podczas słuchania utworów, a także w trakcie odczytywania tych kompozycji z partytury lub analizowania ich. W takim przypadku w melodyce są więc obecne i rozpoznawalne charakterystyczne indywidualne upodobania, typ inwencji, pomysłowość, fantazja i muzyczna wrażliwość określonego kompozytora.

Osobno należy tu rozpatrzyć motyw najważniejszy i najczęściej opracowywany w dotychczasowej literaturze muzycznej. Jest to zwrot meliczny zbudowany z dźwięków, które odpowiadają kolejno literom nazwiska B-A-C-H. Motyw ten jest jednym z tematów fugi zamykającej Kunst der Fuge: tak w sposób muzyczny podpisał się J. S. Bach pod tym dziełem, a jednocześnie - z uwagi na fakt, że była to ostatnia własnoręcznie przez niego notowana kompozycja - pod całą swoją twórczością. Ponieważ motyw B-A-C-H da się sprowadzić do trzech kolejnych półtonów, można posługiwać się nim także w muzyce rozwijającej się niezależnie od systemu dur-moll: motyw ten jest niemal symbolicznie uniwersalny. Na uwagę zasługuje też jego potencjał harmoniczny; dla przykładu zostanie on tu rozpatrzony w aspekcie systemu dur-moll i to tylko z uwzględnieniem trójdźwięków majorowych i minorowych. Wszystkie możliwe rozwiązania przedstawia poniższe zestawienie w którym kolejnym dźwiękom badanego motywu zostały podporządkowane odpo-

wiadające im trójdźwięki:

B	A	C	H
B-dur	A-dur	C-dur	H-dur
b-moll	a-moll	c-moll	h-moll
g-moll	fis-moll	a-moll	gis-moll
Ges-dur	F-dur	As-dur	G-dur
Es-dur	D-dur	F-dur	E-dur
es-moll	d-moll	f-moll	e-moll

Siatka połączeń akordowych przedstawia się tu bardzo ciekawie: obok zwrotów modulujących można znaleźć następstwa niezależne, a wśród sąsiadujących ze sobą trójdźwięków jedynie dwa są identyczne /a-moll i F-dur/. Ta wielość i rozmaitość rozwiązań, ukrytych w czterodźwiękowym zaledwie motywie, stanowi jedną z przyczyn jego olbrzymiej mocy inspiracyjnej.

Ponieważ kunsztowna prostota motywu B-A-C-H stwarza perspektywy jego różnorodnych i muzycznie wartościowych rozwinięć, wielu kompozytorów posłużyło się nim w swoich utworach jako tematem-hołdem. Są to działający w różnych epokach twórcy o odmiennych orientacjach artystycznych: m. in. R. Schumann /6 Fugen über BACH/ F. Liszt /Fantazja i fuga na temat BACH/, M. Reger /Fantazja i fuga na temat BACH/ A. Webern /Kwartet smyczkowy op. 28; tu motyw ten stanowi konstrukcyjną podstawę serii/ oraz B. Schaeffer /Koncert organowy i inne utwory/.

W Kunst der Fuge jest J. S. Bach obecny swoim nazwiskiem, które - dzięki przypadkowi - może funkcjonować jako interesujący motyw muzyczny. Jeśli jednak tematem tym posługują się w swoich utworach inni kompozytorzy, to wówczas bardziej niż jego struktura muzyczna działa na odbiorcę samo odwołanie się do osoby największego z wszystkich dotychczasowych muzyków. Następuje

tu spotkanie nie tylko z twórcą danej kompozycji, z jego światopoglądem artystycznym wyrażającym się hołdem złożonym J. S. Bachowi, lecz - co istotne - pośrednie spotkanie z muzyczną osobowością kantora lipskiego, z tym, co było w nim najwartościowsze, a wyraziło się doskonałością jego dokonań, potęgą i doniosłością jego dzieła. Co więcej: w J. S. Bachu ogniskują się niemal wszystkie wcześniejsze osiągnięcia muzyki europejskiej /a jednocześnie zarysowują się drogi jej przyszłego rozwoju!/, jest to więc swego rodzaju wielopoziomowe spotkanie muzyczne wyższego rzędu.

Każdy wybitny kompozytor posiada też własny, sobie tylko właściwy sposób opracowywania motywów pełniących funkcję tematów muzycznych. Można tu przypomnieć mistrzostwo i pomysłowość Beethovena w tworzeniu licznych i różnorodnych wariacyjnych przekształceń materiału motywicznego, który cechuje prostota niemal schematyczna i pozorne ubóstwo możliwości. Dla kontrastu: Schubertowi, który usilnie starał się naśladować uwielbianego Beethovena, nie udało się jednak zatrzeć własnej odrębności; swoje tematy rodem z lirycznej pieśni romantycznej powtarza i rozwija znacznie oszczędniej, wprowadzając na ogół jedynie subtelne zmiany. Do jeszcze innej metody twórczej dochodzi Schönberg - jego ideą staje się odrzucenie zasady powtarzalności! W samym sposobie opracowywania tematów melodycznych /i melicznych/ jest więc obecny kompozytor właściwym sobie talentem, pomysłowością, rzemiosłem i techniką, a także doświadczeniem i upodobaniami.

Drugą strukturę - dającą się kształtować różnorodnie, czytelnie i w sposób charakterystyczny - stanowią współbrzmienia oraz całe ich zespoły. Współbrzmienie jest tu rozumiane jako zestawienie w jednoczesności dwóch lub więcej dźwięków o różnej wysokości /niezależnie od systemu dur-moll, stroju równomiernie

temperowanego itd./, a zespół współbrzmień - jako ich następstwa podlegające określonym prawidłowościom muzycznym.

We właściwym tradycyjnej muzyce europejskiej dwunastopółtonowym stroju równomiernie temperowanym istnieje zaledwie dwanaście podstawowych dwudźwięków /czy ściślej: Jakości dwudźwiękowych/. Ilość tę - zwłaszcza w odniesieniu do systemu dur-moll - można jeszcze zawęzić do ośmiu; są to: sekunda, tercja, kwarta, tryton, kwinta, seksta, septyma i oktawa /tryton został tu wyodrębniony z uwagi na swoje brzmienie silnie kontrastujące z kwintą i kwartą/. Można by sądzić, że tak ograniczony zasób środków wyklucza możliwości dokonania wyboru charakteryzującego w sposób jednoznaczny określonego twórcę. W sekwencjach sekst można jednak usłyszeć Chopina, w sposobie posługiwania się trytonem - Bartóka, w specyficznym użyciu kwarty - Hindemitha, a septym wielkich i non małych - Weberna. W jeszcze wyższym stopniu spostrzeżenie to odnosi się do twórczości kompozytorów eksperymentujących w dziedzinie mikrotonowości /A. Habá, J. Carrillo i in./. Pojawia się tu co prawda problem odpowiedniego wykształcenia wrażliwości słuchowej odbiorcy, nie zmniejsza to jednak w niczym możliwości indywidualnego wypowiedzenia się twórcy w samym tylko wyborze interwałów i sposobie ich traktowania.

Kompozytor, stosując wyselekcjonowane ulubione współbrzmienia wielodźwiękowe, zaznacza swoją obecność w utworze w sposób jeszcze bardziej znamienny. Wystarcza dominanta septymowa z sekstą w sopranie, prowadzoną następnie skokiem w dół na prymę toniki /zwłaszcza, gdy w pierwszym z tych akordów znajduje się jeszcze także kwinta i nona/, aby w tym krótkim zwrocie kadencyjnym rozpoznać Chopina, jego dar tworzenia subtelnego, przejmującego piękna. Opisana dominanta nosi, jak wiadomo, nazwę: "chopinowska" mimo, iż sporadycznie stosowali ją również kom-

pozytorzy wcześniejsi. Indywidualizując coraz bardziej świadomie własne środki, kompozytorzy konstruują niekiedy specjalne współbrzmienia dla swoich utworów. W Prometeuszu posłużył się Skriabin akordem c-fis-b-e^1-a^1-d^2 /zwanym stąd "prometejskim"/ jako materiałem, z którego budował współbrzmienia i motywy melodyczne użyte w tym utworze. W splotach tego akordu z jego pochodnymi strukturami pragnął urzeczywistnić swoją wizję muzyki prowadzącej do mistyki i ekstazy, do oczyszczenia i uszlachetnienia ludzkości. Odtąd w zaledwie sześciodźwiękowym akordzie prometejskim są obecne poglądy oraz ideały Skriabina. Podobnie w zwrocie muzycznym /bardzo krótkim!/ o nazwie "akord tristanowski" przejawia się talent jego twórcy - Ryszarda Wagnera, z właściwym mu bogactwem przełomowych pomysłów harmonicznych.

Zdarza się, że kompozytor buduje współbrzmienia, a następnie zestawia je w zespoły, opierając się na własnym, przemyślanym i wypróbowanym systemie. Dzieje się tak zwłaszcza wówczas, gdy współbrzmienia oraz ich następstwa stanowią środek działania szczególnie kompozytorowi potrzebny, warunkujący osiągnięcie upragnionych muzycznych celów. O tym zagadnieniu pisze na podstawie introspecji O. Messiaen w Technique de mon langage musical. Wykaz opracowanych przez siebie powiązań akordowych poprzedza taką m.in. wypowiedzią: "Moje tajemne pożądanie czarodziejskiego przepychu w harmonii pchało mnie w stronę tych mieczów ognistych, tych błyskających gwiazd, tych potoków niebiesko-pomarańczowej lawy, tych turkusowych planet, tych fioletów i rozwidlonych granatów, tych wirów dźwiękowych i barw w tęczowych splotach, o których już mówiłem z upodobaniem we wstępie do mego Quatuor pour la fin du Temps; takie wrzenie akordów powinno być koniecznie przefiltrowane: dokonać tego może jedynie święty instynkt harmonii prawdziwej, naturalnej"[6]. Język teorii muzyki

zamienił tu Messiaen w uniesieniu na język poezji; zdradza to jego wysoce emocjonalną postawę wobec omawianego zagadnienia.

Muzyczne pragnienia, upodobania i pomysłowość, a przy tym wykształcenie i doświadczenie kompozytora są więc obecne w sposób uchwytny w preferowanych przez niego współbrzmieniach oraz ich zespołach.

Do najważniejszych czynności w pracy nad utworem należy komponowanie przebiegów czasowych. Dla ujęć rytmicznych, a nawet metrycznych, metrorytmicznych i agogicznych naturalnym układem odniesienia są rytmy biologiczne ich kompozytora, a ponadto jego temperament oraz właściwy mu typ reakcji emocjonalnych. Tu istotna jest zwłaszcza charakterystyczna szybkość tych reakcji. Indywidualne przeżycie czasu kształtuje się na ogół także w zależności od rytmów - zwłaszcza tanecznych - muzyki ludowej narodu, z którego pochodzi kompozytor. Dołączają się tu jeszcze wszelkie inne urytmizowane doznania słuchowe /ich źródłem może być m. in. język ojczysty/ oraz wykształcenie, upodobania i poglądy określonego twórcy. Splot tych uwarunkowań, decydujący o odrębności właściwego każdemu człowiekowi, a tym bardziej kompozytorowi, psychicznego przeżycia czasu, wyraża się w rytmicznych, metrycznych, metrorytmicznych i agogicznych upostaciowaniach utworu, stanowi dla nich jedno ze źródeł inspiracji. Należy jeszcze dodać, że istotnym czynnikiem indywidualizującym jest tu właściwy każdemu kompozytorowi inny rodzaj talentu. Przykładowo można w tym aspekcie rozpatrzyć i porównać twórczość współczesnych sobie: Bartóka /ur. w 1881 roku/, Strawińskiego /ur. w 1882 roku/ i Szymanowskiego /ur. w 1882 roku/: każdego z nich można rozpoznać w jego utworze po samej tylko organizacji przebiegów czasowych, różniących się, czy nawet kontrastujących bardzo wyraźnie z rozwiązaniami stosowanymi w tym zakresie przez dwóch pozostałych twórców.

Przeżycie czasu, a niekiedy także filozoficzne poglądy dotyczące jego istoty, rzutują bezpośrednio na formę utworu. W klasycznie doskonałej architektonice dzieł Mozarta obecna jest właściwa mu umiejętność budowania formy w oparciu o bezbłędnie wyczute proporcje. Zaznacza się tu również jego znajomość możliwości percepcyjnych słuchacza i psychologii odbioru. Ukształtowania czasowe utworu są w sposób stosunkowo prosty projekcją wiedzy, doświadczenia i kompozytorskiej mądrości Mozarta.

Jeśli jednak twórca o niezależnej umysłowości interesuje się niecodziennymi koncepcjami dotyczącymi czasu, to tego rodzaju refleksje również mogą rzutować na formę jego utworów. W ten sposób po koniec lat pięćdziesiątych naszego stulecia przemyślenia kompozytorów wyraziły się w formach nieokreślonych, celowo "otwartych", których przebieg czasowy jest zmienny, każdorazowo inny, przez samego kompozytora nieustalony, a przy tym dzieło - bez względu na to, jaką mu postać nada wykonawca - nie traci nic ze swojej identyczności. Kilka wybitnych utworów odpowiadających temu pojęciu formy wymienia B. Schaeffer w Dziejach muzyki, określając jednocześnie właściwy danej kompozycji zakres swobody. Jest to więc: "kolejność wycinków muzyki /Klavierstück XI Stockhausena/, wymienność wycinków i poszczególnych elementów materiałowych /III Sonata fortepianowa Bouleza/, sposób nawarstwiania granych wycinków muzyki z już nagranymi /Interpolation Haubenstocka-Ramatiego/ czy wreszcie nawet zasób środków stanowiących ekwiwalent nutowych symboli czy grafiki /Brown, Cage, Moran, Kagel, B. Schaeffer/"[7]. Tu także można więc zauważyć przejawy indywidualnej pomysłowości poszczególnych twórców, którzy w ogólnych ramach formy otwartej znajdowali rozwiązania własne. Na uwagę zasługuje podana przez Schaeffera znamienna wypowiedź Bouleza, który "przypomina, że pierwszym impulsem do zajmowania się

zagadnieniem otwartych form były artystyczne koncepcje Joyce'a i Mallarmégo"[8]. To stwierdzenie prowadzi do wniosku, że w dziele muzycznym obecna jest również pozamuzyczna wiedza kompozytora[9].

Właściwe określonemu twórcy wykształcenie ogólne, inteligencja, erudycja oraz znajomość innych dyscyplin artystycznych w powiązaniu z umiejętnością dostrzegania możliwości muzyki w kontekście odkryć dokonanych w innych dziedzinach zaznaczają się w utworach szczególnie wyraźnie od czasu świadomego poszukiwania przez kompozytorów nowych idei, środków i form wypowiedzi. Umysłowość E. Varèse'a ukształtowały m. in. jego studia matematyczne i przyrodnicze, w czasie których poznał bezpośrednio skuteczność metody doświadczalnej w nauce; tu należy szukać genezy właściwej temu kompozytorowi postawy bezkompromisowego eksperymentatora, jaką z zasady zajmował wobec problemów nowej muzyki swoich czasów. Wynikiem kontaktu J. Cage'a z filozofią Dalekiego Wschodu są jego kompozycje aleatoryczne /wykoncepowane m.in. w oparciu o starą chińską księgę "I czing"/. P. Schaeffer bez wykształcenia politechnicznego nie byłby twórcą muzyki konkretnej, a P. Barbaud bez studiów matematycznych nie mógłby komponować muzyki algorytmicznej. W wyniku teoretycznej i praktycznej znajomości sztuk plastycznych B. Schaeffer kreuje oryginalne dzieła w formie collage'y oraz tworzy grafiki muzyczne. Kompozytor i jednocześnie czynny zawodowo architekt - Y. Xenakis zajmuje się m.in. przestrzenią w muzyce.

Najbardziej znaczącym przykładem tej formy obecności kompozytora w dziele, obecności stanowiącej rezultat wytrwałej pracy umysłu i wieloletnich refleksji, jest dokonane przez A. Schönberga odkrycie dodekafonii[10], której reguły sam sformułował, a następnie twórczo rozwijał w swoich utworach. Sfera intelektualna, cząstka osobowości człowieka potwierdzająca jego tożsamość

i warunkująca ogólny rozwój psychiczny, jest więc obecna w dziele muzycznym w sposób niejednokrotnie decydujący o fundamentalnych cechach tego dzieła.

Natomiast najbardziej bezpośrednio wyraża kompozytor w utworze swoje doznania i stany emocjonalne. Ich najbliższym odpowiednikiem, obok dotyczących narracji muzycznej tendencji kierunkowych w zakresie wysokości, bywa najczęściej typ zmian dynamicznych i agogicznych. Spośród wielu nasuwających się tu przykładów można wybrać dzieła L. v. Beethovena, romantyków i A. Weberna.

Również innym sferom osobowości twórcy odpowiadają konkretne rozstrzygnięcia kompozytorskie. Specyficzny rodzaj wrażliwości sensualnej C. Debussy'ego jest wyczuwalny w klimacie i nastroju jego utworów, przejawia się dyskretnie w sformułowaniu tytułów, a przede wszystkim jest obecny w ujęciach harmonicznych, fakturalnych i instrumentacyjnych; twórca ten nie bez powodu powiedział, że kompozycji uczył go polny wiatr. Czasem w utworze zarysowują się pragnienia autora, nawet te, których spełnienie jest nierealne. Skriabin z powodu małej rozpiętości ręki nigdy nie zagrał na fortepianie akordu o rozległym ambitusie, mimo iż tego rodzaju współbrzmienia były bardzo bliskie jego muzycznym upodobaniom; jako swego rodzaju rekompensatę wprowadził zatem takie akordy do swoich utworów przeznaczonych na ten właśnie instrument. Szczególnie wyraźnie może zaznaczyć się w dziele danego twórcy jego wybitny talent wykonawczy i związane z nim specyficzne doświadczenia. Będzie to u D. Scarlattiego doprowadzona do perfekcji umiejętność gry na klawesynie, u N. Paganiniego - opanowanie tajemnic wirtuozowskiej gry na skrzypcach, a u F. Chopina - najszlachetniejsza postać sztuki pianistycznej.

Z uwagi na rozbieżne stanowiska zajmowane przez psychologów wobec zagadnienia osobowości należy jeszcze wyjaśnić, że jest

ona tu rozumiana jako niepowtarzalny zespół indywidualnych, stałych cech psychicznych człowieka, dotyczący zwłaszcza sfery intelektualnej i emocjonalnej, typu wrażliwości, zamiłowań, dynamizmu woli i pragnień oraz ogółu uzdolnień, a także światopoglądu i postawy etycznej. Dzieło muzyczne rozpatrywane w wybranych aspektach /melodia, a nawet melika, harmonia, rytm, forma etc./ potwierdza swój bezpośredni związek z tak rozumianą osobowością kompozytora. To spostrzeżenie można też wyrazić ściślej: poszczególne sfery czy też cząstki osobowości kompozytora są obecne w jego utworach i rozpoznawalne słuchowo oraz analitycznie.

Dane biograficzne wskazują jeszcze także na swego rodzaju paralelizm między rozwojem osobowości twórcy, a dojrzałością jego dzieła. U autentycznego kompozytora jeden z najważniejszych wewnętrznych imperatywów człowieka, jakim jest potrzeba doskonałości, przejawia się bardzo wyraźnie w intensywnym dążeniu do własnego ideału muzyki, w ciągłym zbliżaniu się do niego mimo przeświadczenia, że jest to cel transcendentny.

I rzecz znamienna: czasem przy pierwszym zetknięciu się z nieznanym wcześniej utworem muzycznym można bezbłędnie rozpoznać jego autora; koniecznym warunkiem jest tu jednak uprzedni kontakt z innymi dziełami tego twórcy. Fakt ten dodatkowo poświadcza stwierdzalną obecność kompozytorów we własnych utworach.

Uwagi końcowe

W twórczości każdego kompozytora, ewentualnie w jej kolejnych okresach, można odnaleźć zespół cech stałych - przy zachowaniu różnych poziomów uogólnienia - oraz zespół cech zmiennych. Można też inaczej przeprowadzić linię podziału i wyróżnić w dziele danego twórcy cechy indywidualne oraz cechy właściwe danej epoce, a przez to wspólne wielu kompozytorom. Każdą z tych cech posiada

utwór w wyniku wyboru i decyzji swego autora, toteż w każdej z nich zaznacza się jego obecność. Im więcej jednak posiada utwór cech zmiennych i jednocześnie właściwych danej epoce, tym bardziej staje się dziełem wtórnym i eklektycznym, powielającym w sposób powierzchowny przelotne mody muzyczne, a tym samym wnosi mniej wartości do kultury ogólnej. Natomiast wszystkie cechy indywidualne, zarówno stałe jak zmienne, stanowią o autentyzmie twórczości, gdyż od nich zależy zaistnienie tego, czego wcześniej jeszcze nie było i co w przypadkach skrajnych bez określonej, niepowtarzalnej indywidualności kompozytorskiej nigdy zaistnieć by nie mogło[11]. Wśród wyodrębniających się tu węższych zakresów na osobną uwagę zasługuje zespół indywidualnych cech o względnej stałości; na jego podstawie można zidentyfikować kompozytora w jego nowym, nieznanym wcześniej utworze lub nawet /co samo w sobie jest zjawiskiem negatywnym/ naśladować danego twórcę czy wręcz popełnić plagiat. Wydobycie tego zespołu cech oraz odpowiadająca im, właściwie ujęta interpretacja dzieła jako całości należą do istotnych zadań stojących przed wrażliwym, muzykalnym wykonawcą. Jeśli analogiczna struktura dźwiękowa znajduje się w utworach różnych kompozytorów, to wykonujący je muzyk powinien podkreślić w każdym utworze cechy właściwe jego autorowi, a nie muzyczne podobieństwa, powinien dać dwie odmienne interpretacje. /Przykładem takiej sytuacji granicznej jest fragment Fantazji c-moll K.V. 475 W. A. Mozarta oraz jego odpowiednik znajdujący się w pierwszej części Sonaty f-moll op. 57, znanej pod nazwą Appassionata, L. v. Beethovena./ W przypadku, gdy indywidualne cechy twórczości danego kompozytora odznaczają się względną stałością, a przy tym są stosunkowo ogólne i jednocześnie ich zespół jest otwarty na autentyczne, nowe wartości, to wówczas zespół ten może się udoskonalać, rozwijać i wzbogacać wraz z

wzrastającą dojrzałością kompozytora; brak tego rozwoju mógłby grozić manierą.

Obecność kompozytora w utworze zaznacza się tym intensywniej, im większy i oryginalniejszy jest jego talent oraz - ujmując to zagadnienie bardziej ogólnie - im silniejszą jest on indywidualnością, a także im większym bogactwem, odrębnością i dojrzałością odznacza się jego osobowość. Przy tym twórca autentyczny dąży do zgodnej ze swoim artystycznym credo doskonałości dzieła; stąd w takim przypadku w kompozycji uobecniają się najwartośćciowsze cechy jej autora.

Nasuwa się pytanie o konsekwencje obecności kompozytora w utworze, o znaczenie tego faktu dla kultury rozumianej jako wymiana wartości między ludźmi. Analizowanie pod tym kątem złożonego procesu odbioru dzieła muzycznego prowadzi do wniosku, że istotnym komponentem tego procesu jest szczególnego rodzaju bezpośredni kontakt wykonawcy lub/i słuchacza /ewentualnie także badającego utwór teoretyka/ z osobowością samego kompozytora. W przypadku autentycznego dzieła sztuki jest to wielopoziomowe spotkanie z artystą, który w najbardziej właściwy sobie sposób przekazuje innym ludziom najcenniejsze posiadane i ukształtowane przez siebie wartości, a jednocześnie z uwagi na ewentualną własną dalszą aktywność twórczą sam się rozwija i wzbogaca. Tego rzędu i rodzaju spotkania osób mogą w wysokim stopniu decydować o humanistycznym obliczu naszej cywilizacji.

Problem obecności kompozytora we własnym utworze można teraz przedstawić skrótowo i syntetycznie. Istotna dla rozwoju muzyki relacja: autor - dzieło daje się obserwować od wstępnych zarysów utworu po włączenie go w universum kultury. Prekompozycja dokonuje się w odniesieniu do właściwego danej epoce obszaru możliwości, ale jego zakres dostrzega twórca w sposób indywidu-

alny, zależnie od swego talentu, fantazji, wiedzy, zmysłu odkrywczego etc. Spośród dostępnych sobie środków działania kompozytor wybiera te, które najlepiej odpowiadają jego celom. Jedynie w przypadku, gdy proces kreacyjny wynika z czystej intencji tworzenia i dokonuje się w warunkach wewnętrznej wolności autora, mogą w istotnym stopniu zaznaczyć się w powstającym dziele indywidualne upodobania, emocje, przemyślenia i doświadczenia kompozytora oraz oryginalność jego talentu. Preferowane struktury melodyczne i harmoniczne należą do najbardziej uchwytnych form obecności autora w kompozycji. Przeżycia i koncepcje dotyczące czasu zaznaczają się natomiast w ukształtowaniach metrorytmicznych i ujęciach formalnych. W inwencji twórcy uwidocznia się także jego wykształcenie ogólne, w tym zwłaszcza znajomość innych dziedzin sztuki. Również nastroje i uczucia kompozytora zarysowują się w jego utworze; dzieje się to najczęściej za pośrednictwem dynamiki i agogiki. Różne sfery osobowości autora są więc obecne i rozpoznawalne w jego dziele. Jeśli utalentowany kompozytor bezinteresownie i bezkompromisowo kreuje swój utwór dążąc do doskonałości, to wówczas kontakt z jego dziełem przeradza się w spotkanie z wybitnym człowiekiem przekazującym najwyższe z posiadanych przez siebie wartości.

PRZYPISY

1 Tu można przytoczyć charakterystyczną wypowiedź B. Bartóka: "Ostatecznym celem naszych wysiłków jest wszak nieograniczone i całkowite wykorzystanie całego istniejącego, możliwego materiału dźwiękowego". T. A. Zieliński: Bartók, Kraków 1980, s. 218.

2 A. Schweitzer uważa, że "Das wohltemperierte Klavier należy do dzieł, na podstawie których zmierzyć można postępy artystycznego wykształcenia kolejnych pokoleń". A. Schweitzer: Bach, Kraków 1972, s. 263.

3 Znany jest konflikt wewnętrzny F. Schuberta, który "rozróżniał z jednej strony utwory pisane dla siebie oraz garstki przyjaciół i poważniejszych miłośników muzyki, jak Kwintet smyczkowy czy Kwartet smyczkowy d-moll, z drugiej zaś strony obliczone na 'sukces', jak popularny Kwintet Pstrąg lub świetne Duo na fortepian i skrzypce". A. Einstein: Muzyka w epoce romantyzmu, Kraków 1965, s. 60.

4 "Freiheit über alles lieben" /"wolność kochać ponad wszystko"/ zanotował w swoim pamiętniku Wielki Samotnik - Ludwik van Beethoven. R. Rolland: Życie Beethovena, Kraków 1966, s. 12.

5 R. Schumann: Rady dla kształcącej się muzycznie młodzieży, w: R. Schumann: Album dla młodzieży op. 68, PWM, Kraków 1972, s. 44.

6 O. Messiaen: Technika mojego języka muzycznego /przekł. J. Świder/, "Res Facta", 1973, nr 7, s. 207.

7 B. Schaeffer: Dzieje muzyki, Warszawa 1983, s. 483.

8 Op. cit., s. 484.

9 Z tego faktu zdawał sobie sprawę m. in. Ch. Ives, o czym świadczy jego charakterystyczna wypowiedź: "Doznałem wielkiej pełni życia, zajmując się interesami. /.../ Moja praca nad muzyką pomagała moim zajęciom w przedsiębiorstwie, praca zaś w przedsiębiorstwie pomagała mojej muzyce". H. i S. Cowell: Ives, Kraków 1982, s. 101.

[10] Znane są słowa kompozytora, skierowane w 1921 roku do J. Rufera: "Uczyniłem odkrycie, które muzyce niemieckiej zapewni prymat na najbliższe sto lat". H. H. Stuckenschmidt: Arnold Schönberg, Kraków 1965, s. 75.

[11] Potwierdza to m. in. wypowiedź D. Milhauda, który w IV Symfonii Ivesa usłyszał takie zjawiska dźwiękowe, jakich "nigdy jeszcze nie dostrzegł w żadnej innej muzyce". H. i S. Cowell, op. cit., s. 105.

IV. Spotkania kompozycji muzycznych z lat 1945-1980 ze sztukami plastycznymi

Tytuł o plastycznej proweniencji w muzyce współczesnej

Już przy pierwszym kontakcie z partyturami i koncertami muzyki współczesnej można stwierdzić, że czasem twórcy w samym tytule swego dzieła odwołują się bezpośrednio i jednoznacznie do sztuk plastycznych. Oto arbitralnie wybrane przykłady: L. Nono: Omaggio a Emilio Vedova, muzyka elektroniczna /1960/; R. Gerhard: III Symfonia "Collages" /1960/; P. Kolman: Hommage à Kandinsky na kwartet smyczkowy /1964/; W. Kotoński: Musique en relief na sześć grup orkiestrowych /1959/; O. Messiaen: Chronochromie na orkiestrę /196o/ i Couleurs de la Cité Céleste na fortepian i orkiestrę /1963/; D. Schönbach: Farben und Klänge in memoriam W. Kandinsky na orkiestrę /1959/; H. Pousseur: Couleurs Croisées na orkiestrę /1967/; D. Schnebel: visible music dla 1 dyrygenta i 1 instrumentalisty /1962/; E. Rudnik: Collage na taśmę magnetofonową /1965/ i Mobile na taśmę magnetofonową /1972/; T. Bruynel: Mobile na elektroniczne ścieżki dźwiękowe /1972/; Sz. Esztényi: "1", spektakl audiowizualny /1972/; I. Petrić: Mozaika na trio instrumentów dętych drewnianych i zespół kameralny /1968/, Sztychy na trio instrumentów dętych drewnianych /1970/, Les paysages na fortepian /1972/ i Integrals in Colour na orkiestrę /1968/; K. Meyer: Quattro colori na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian /1970/; S. Bussotti: Mobile-stabile na gitarę /1959/; R. Twardowski: Tre studi secondo Giotto per orchestra da camera /1966/; P.Nørgaard: Hommage à Chagall na pięć instrumentów /1953/ D. Detoni: Graphics I-VI na różne instrumenty /1968-1972/; M. Ptaszyńska: Mobile dla dwóch perkusistów /1975/ i Konstrukcje linearne w przestrzeni na kwartet perkusyjny /1977/; T. Take-

mitsu: Green na orkiestrę /1967/; G. Ligeti: Monument-Selbstportrait- Bewegung na dwa fortepiany /1976/; Fr. Donatoni: Black and White No. 2 na instrumenty klawiszowe /1968/; M. Kopelent: Black and White Tears na głos solo /1972/; A. Sznitke: Der gelbe Klang, kompozycja sceniczna według W. Kandinsky'ego na 10 instrumentów i pantomimę /1974/; N. Castoglioni: Disegni na małą orkiestrę /1960/ i Arabeschi na flet, fortepian i orkiestrę /1972/; G. Pstrokońska-Nawratil: Witraże na fortepian /1979/ i Arabeska na kwartet smyczkowy /1980/; H. J. Hespos: frottages na saksofon altowy, mandolinę, harfę, wiolonczelę i perkusję /1967/; Z. Bargielski: Czwarta bitwa Paola Uccella - rekonstrukcja na orkiestrę /1976/; B. K. Przybylski: Guernica - in memoriam Pablo Picasso na orkiestrę /1974/; V. Ussachevsky: Sonic Contours na taśmę magnetofonową /1952/; Y. Xenakis: Formes Rouges na 7 instrumentów /1961/; S. Veress: Hommage à Paul Klee na instrumenty /1951/; G. Auric: Le Peintre et son Modèle, balet /1949/; F. Alpaerts: James Ensor na orkiestrę /1950/; C. Pepin: Guernica na orkiestrę /1953/; R. Moryl: Chroma for Chamber Ensemble /1972/; G.Schuller: Seven Studies on Theme of Paul Klee na orkiestrę /1959/, Shapes and Designs na orkiestrę /1968/; B. Schaeffer: Kontury na fortepian /1963/, Collage and Form dla 8 jazzmenów i orkiestry /1963/, Sfumato na klawesyn solo /1964/, Collage na orkiestrę kameralną /1964/, Muzyka wizualna dla trzech aktorów, pianisty i wiolonczelisty /1966/, Assemblages na taśmę magnetofonową /1966/, Hommage à Strzemiński na taśmę magnetofonową /1967/, Communicazione audiovisiva: Muzyka audiowizualna dla pięciu wykonawców /1970/, Sgraffito na flet, wiolonczelę, klawesyn i dwa fortepiany /1971/ i Hommage à Czyżewski dla zespołu aktorów i muzyków /1972/; M. Feldman: De Kooning na zespół instrumentalny /1963/; K. Stockhausen: Punkte na orkiestrę /1962/, Kontra-Punkte na 10

instrumentów /1953/ i Carré na cztery orkiestry i cztery chóry /1960/; T. Marco: Escorial na orkiestrę /1974/; E. Sikora: Guernica, Hommage à Pablo Picasso na chór mieszany a cappella /1974/; H. V. Bentzon: Bonjour Max Ernst, kantata /1962/; J. Cage: Music for Marcel Duchamp na fortepian preparowany /1947/[1]; A. Hovhaness: Fra Angelico, poemat symfoniczny /1968/; V. Vogel: Graphique na trio smyczkowe /1976/; J. Y. Daniel-Lesur: Andrea del Sarto, poemat symfoniczny /1947/; E. Siegmeister: Shadows and Light, Hommage to Five Paintings na orkiestrę /1975/; B. Buczek: Assemblage na flet altowy i orkiestrę smyczkową /1975/; A. Clementi: Collage, spektakl według prac malarza Achille Perillego /1961/, Collage 2 na taśmę /1960/, Collage 3 /Dies irae/ na taśmę /1967/ i Collage 4 /Jesu, meine Freude/ na taśmę /1978/; J. W. Hawel: Witraże na fortepian /1972/ i Barwy dnia, trzy zdarzenia muzyczne na dwa głosy solo, flet, wiolonczelę, klawesyn i taśmę /1978/, W. Vostell: TV-Décollage Ereignisse für Millionen /1959/ etc. Orientacyjnie zostaną tu jeszcze dodane niektóre analogiczne pozycje z lat 1981-1988. Oto one: E. Denisow: Trzy obrazy Paula Klee na altówkę i orkiestrę kameralną /1985/; S. Sciarrino: Autoritratto della notte na orkiestrę /1983/; C. Ambrosini: Nel' orecchio di Van Gogh, una pulce na fortepian i zespół kameralny /1984/; R. Szczedrin: Autoportret na orkiestrę /1984/[2]; S. Reich: Eight Lines, wersja Oktetu na orkiestrę kameralną /1983/; T.Johnson: Symmetries, rysunki z symbolami muzycznymi /1981/ i Self--Portrait /1983/; A. Krzanowski: Relief I, II na akordeon /1984, 1985/, Relief III na organy /1985/, Relief IV na sopran i dzwony rurowe /1985/, Relief V na wiolonczelę /1985/ i Relief VI na akordeon basowy /1986/; R. Kunkel: Idiochromie I na 2 soprany, flet, skrzypce, wiolonczelę i perkusję /1985/ oraz Idiochromie II na obój i skrzypce /1986/; L. Nono: A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili na orkiestrę /1983/; W.

Rihm: Aufzeichnung: Dämmerung und Umriss na wielką orkiestrę /1986/ i Blick, obraz dźwiękowy na orkiestrę /1988/; A. Zawadzka: Witraż II na klarnet, wiolonczelę, akordeon i wibrafon /1988/; S. Kang: Mosaico na taśmę /1981/; Z. Krauze: Tableau vivant na orkiestrę kameralną /1982/ i Arabesque na fortepian i orkiestrę kameralną /1983/; R. Formosa: Tableaux na flet piccolo, klarnet basowy, skrzypce, altówkę i klawesyn /1982/; L. Zielińska: Pożegnanie z Tooropem na orkiestrę /1981/; A. Kurylewicz: Witraż na orkiestrę smyczkową /1987/; J. Cage: Ryoanji na flet bambusowy, flety /z taśmy/ i perkusję /1984/[3]; J. Harley: Images na flet, wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę /1983/ oraz Mobile na zespół puzonów i perkusję /1984/; R. Bukowski: Fresk symfoniczny /1982/; B. K. Przybylski: Les tournesols - hommage à Vincent Van Gogh na klawesyn /1982/ i Sinfonia - Affresco /1982/; T. Sikorski: Autoportret na orkiestrę /1983/ i Autoritratto na 2 fortepiany i orkiestrę /1983/; G. Brophy: Chrome, pięć utworów na kwintet dęty /1984/; M. Ptaszyńska: Kwiaty Księżyca na wiolonczelę i fortepian /1986/[4]; Fr. Bayle: Les couleurs de la nuit /1982/; A. Richard: Etude sur la carré rouge na zespół kameralny /1986/; A. Nordheim: Partita nach fünf Bildern von Paul Klee na skrzypce solo z systemem opóźniającym /1985/; a także S. Krupowicz: Tako rzecze Bosch na taśmę /1985/.

Tytuły zostały wybrane i zestawione aleatorycznie w celu odzwierciedlenia ich rozrzutu i wielopostaciowości. Zaznacza się tu wyraźnie charakterystyczna dla historycznego rozwoju muzyki, dwudziestowieczna tendencja odchodzenia od lakonicznych tytułów gatunkowych. Zjawisko to ma swoje głębsze przyczyny: wiąże się ono z niewystarczalnością wyeksploatowanych już, konwencjonalnych rozwiązań w tym zakresie, a także z odrzucaniem tradycyjnych schematów formalnych jako nieadekwatnych do nowych możli-

wości muzyki.

Tytuły o plastycznym rodowodzie mogą się odwoływać: do odpowiednich pojęć ogólnych /Green, Carré/, do zastosowanych technik /Collage/, do rozwiązań formalnych /Mobile/, a także do pojedynczych dzieł /Guernica, Escorial/ lub stanowić rodzaj hołdu złożonego podziwianemu artyście /Omaggio a Emilio Vedova, De Kooning/. Niektóre tytuły akcentują szczególnego rodzaju intencję twórcy: powiązanie obu dziedzin sztuki, sięgające samej istoty dzieła /Visible music/. Szczególne znaczenie mają tu określenia technik oraz idei; natomiast tytuły sformułowane ogólnikowo sugerują nieobowiązująco dość luźne skojarzenia /co jeszcze nie znaczy, że przez samego kompozytora zostały potraktowane zdawkowo!/.

Uboczny, zasadniczo literacki środek działania, jakim jest tytuł, może pełnić w utworze różnorodne funkcje. Ożywiając już w pierwszym etapie pracy inwencję kompozytora, ma w przyszłości m. in. wzbogacić interpretacyjne wizje ewentualnego wykonawcy oraz uaktywnić wyobraźnię odbiorcy. /Nie da się wykluczyć sytuacji, w której by tytuł - celowo i przewrotnie lub przeciwnie: przypadkowo, a więc niepotrzebnie - wyraźnie przeszkadzał!/. Po rozważeniu i przebadaniu zagadnień dotyczących tytułowania kompozycji muzycznych A. Gierulski stwierdza, że: "tytuł umożliwia identyfikację dzieła, a także zawiera pewne o nim informacje, w jakiś sposób dzieło określa.

Ponieważ utwór muzyczny jest dziełem sztuki, sposób jego nazwania jest przejawem określonej estetyki /.../ Podstawy adekwatności tytułu względem dzieła, któremu służy on za nazwę - to, jakie momenty zostały uwzględnione przy nadawaniu dziełu tytułu, jak również stopień, w jakim tytuł pozwala zidentyfikować utwór, a także sposób, w jaki to zadanie tytułu zostaje zrealizowane -

wszystko to jest odbiciem i rezultatem postawy estetycznej twórców"[5]. Tytuł - zdaniem autora - bywa również pomocny w przypadku analizy dzieła muzycznego, gdyż "może zwracać uwagę na to 'jak' dany utwór jest zrobiony, lecz równocześnie daje /.../ wskazówkę do wnioskowania 'dlaczego' i 'w jakim celu' właśnie tak został on skomponowany: muzyka, dzieło w takiej postaci, w jakiej zaistniało stanowi cel sam w sobie i powodem zaistnienia utworu w określonym kształcie była chęć osiągnięcia tego właśnie celu"[6]. Tytuł odwołujący się do sztuk plastycznych może więc działać jako swego rodzaju informacja o intencjach i świadomych decyzjach kompozytora. Należy zatem odwołać się do konkretnych przykładów i sprawdzić, co kryje się za nadaniem utworowi muzycznemu tytułu o plastycznej proweniencji.

a/ R. Haubenstock-Ramati: Tableau na wielką orkiestrę

Kompozycja została ukończona w 1967 roku, jest jednoczęściowa, trwa 12 minut. Partytura opublikowana w 1968 roku w Wiedniu przez Universal Edition stanowi facsimile autografu. We wprowadzającym do partytury objaśnieniu R. Haubenstock-Ramati /1919/ przedstawia swoją koncepcję zapisu tego utworu. Materiał dla orkiestry ujęty jest zwyczajowo /i dyrygent powinien się z nim zapoznać przed rozpoczęciem prób z instrumentalistami/, niekonwencjonalną postać posiada natomiast sama partytura. Z założenia ma ona umożliwić objęcie w równoczesności "obrazu" /"ein Bild", podkr. autora/ danej akcji muzycznej "jednym spojrzeniem" /"auf einen Blick"/. Spontanicznie nasuwa się tu skojarzenie ze wspomnianą już, cenioną m.in. przez Th. W. Adorna, umiejętnością uchwycenia w jednoczesności - podobnie jak malowidła! - dzieła muzycznego potraktowanego jako całość. Haubenstock realizuje to tak: po prawej stronie partytury rysuje obraz danej akcji muzycznej, zredukowany do jej najistotniejszych cech, za które autor

uważa tu wejścia i przebieg wydarzeń; po lewej natomiast umieszcza niezbędne wyjaśnienia wraz z ewentualnymi uzupełnieniami.

Kompozytor wyklucza jednak zdecydowanie ewentualność zaliczenia Tableau do dzieł z zakresu muzyki graficznej, gdyż zaznacza: "Nie można przy tym dostatecznie mocno podkreślić, że w żadnym wypadku nie chodzi tu o utwór z zakresu tak zwanej 'grafiki muzycznej'"[7]. Zastosowane przez Haubenstocka określenie "'grafika muzyczna'" /"'Musikalische Grafik'"/ to terminologiczna nieścisłość; autor myśli oczywiście o muzyce graficznej.

Kolejne akcje muzyczne tworzą w Tableau dokładnie ustalony ciąg o niezmiennej postaci, stąd przebieg formalny jest tu określony jednoznacznie. Kompozytor podaje ściśle wysokości dźwiękowe, a w zakresie rytmu dopuszcza jedynie niewielką swobodę, toteż także poszczególne akcje, czyli "przedmioty muzyczne" /"musikalische Objekte"/ są tu wyraźnie sprecyzowane.

Haubenstock nie uważa przyjętego dla Tableau zapisu za wzór rysowania partytury. Ma natomiast świadomość faktu, że dzięki zastosowanej tu metodzie komponowania dokonywał wyboru na podstawie "jednocześnie dźwiękowego i wizualnego aspektu" /"gleichzeitig nach klanglichem und visuellem Aspekt"/ tworzonego dzieła i tym uzasadnia celowość obranego przez siebie systemu pracy. Powraca zresztą do niego, jak również do tego samego tytułu, m. in. w Tableau III[8]. W przedstawionej metodzie twórczej Haubenstocka uderzają dwa zjawiska: dwukierunkowa inspiracja dokonująca się między sferą audytywną i wizualną dzieła oraz uznanie tego fenomenu za wysoce pożądany.

Początek Tableau, a ściślej: cztery pierwsze akcje dźwiękowe, to stopniowe wyłanianie się muzyki z ciszy. Do rozpoczynającej grę pppp pierwszej altówki dołączają się kolejno następne wiole, a dalej skrzypce B z wiolonczelami, po nich skrzypce A i w końcu

kontrabasy. Z delikatnej linii zainicjowanej przez altówkę rozwija się stopniowo, przy wzrastającej dynamice, cała płaszczyzna brzmień. Wystąpienie, w ramach czwartej akcji, ośmiu instrumentów dętych blaszanych funkcjonuje jako akcent kolorystyczny; przy zmieniającej się wciąż dynamice horyzontalnie usytuowanym wiązkom glissand, wykonywanych przez smyczki, przeciwstawiają się w instrumentach dętych blaszanych gęste skupiska pionowych linii, oznaczające tu podwójne staccato. Akcja piąta i szósta, w wyniku wciąż przekształcających się kameralnych zestawień instrumentów, wprowadza kalejdoskopową grę barw. Pod tym względem zwraca tu na siebie uwagę przede wszystkim sekstet fletowo-puzonowy. W omawianym fragmencie barwy traktowane są selektywnie, a istotne stają się powstające między nimi różnorodne interwały, relacje i napięcia. Już jednak w następnych akcjach, do dziewiątej włącznie, kompozytor posługuje się z wirtuozerią orkiestrowym tutti. Dzięki różnorodności i bezustannym przemianom mikrofaktur, dynamiki i sposobów gry osiąga wciąż fluktującą, a przy tym nierozkładalną na elementy, trudną do zidentyfikowania, zintegrowaną barwę. Niemal każda sekunda przynosi jakąś nową jej postać, dlatego można by uznać, że swego rodzaju muzyczna fabuła dotyczy tu m. in. wydarzeń kolorystycznych.

W ramach dziewiątej akcji wyraźną cezurę formalną daje ostry kontrast występujący między gwałtownie zerwanym wystąpieniem instrumentów dętych blaszanych, grających fff podwójne staccato, a delikatnym wejściem /ppp/ drugiej grupy skrzypiec. Inicjują tu one wariant /odmienna orkiestracja/ makrofaktury pierwszych czterech akcji. Tak ukształtowaną aluzję do początku dzieła można więc uznać za wyznacznik formy. Multyplikacja ilości, intensywności i gęstości muzycznych wydarzeń doprowadza tym razem do realizowanego fff orkiestrowego tutti /dwunasta akcja/, po czym następuje gwałtowne załamanie napięcia i grę kontynuują

już tylko skrzypce oraz altówki. W przybliżeniu pół minuty trwa teraz zmniejszanie gęstości oraz łagodne ściszanie połączone ze stopniowym przechodzeniem do barwy przyćmionej /sul tasto w partii skrzypiec A/. Tę gradację wraz z jej przeciwieństwem ilustruje sugestywnie zapis partyturowy. Możliwe jest tu ogarnięcie całości "jednym spojrzeniem" i bezpośredni, emocjonalny odbiór wyraźnie dostrzegalnego wzrostu, a następnie opadania napięcia.

Haubenstock, słysząc i "widząc" komponowaną przez siebie muzykę, rozpoczął w czternastej akcji grę pulsującej dynamiki i przenikania barw. Warto podkreślić atrakcyjność graficznego ujęcia tego pomysłu /wraz z ciekawymi wersjami faktury/ zauważalną zwłaszcza w szesnastej, a następnie m. in. w dziewietnastej i dwudziestej akcji.

Jako kulminacje funkcjonują w tym utworze fragmenty o największej złożoności i bogactwie fakturalno-barwnym /Tableau!/, czyli akcja osiemnasta oraz przedostatnia i końcowa. Aludujący do makrofaktury początku finał, dzięki wzrastającej do maksimum szybkości i głośności /fffff/ przyjmuje postać wręcz bachicznego fajerwerku kolorystycznego.

Obraz partyturowy współtworzą tu linie o prostym na ogół rysunku, płaszczyzny cechujące się zmiennymi konturami oraz klasyczne elementy pisma nutowego. Ich modyfikacje i zestawienia można rozpatrywać pod kątem gęstości, "ciężaru" i kierunków, a zwłaszcza w aspekcie estetyki ujęć graficznych. W pracy nad Tableau inwecję muzyczną twórcy wyzwalało m. in. projektowanie jakby filmowych metamorfoz abstrakcyjnego rysunku. W związku z tym w hierarchii ważności elementów muzycznych nastąpiły przesunięcia: wysokości dźwiękowe i rytm /a zatem również pojedyncze motywy/ stały się mniej istotne; natomiast faktura, operowanie całymi kompleksami brzmieniowymi, ich wewnętrzne struktury, a także

poszukiwania nowych możliwości kolorystyki znalazły się w centrum twórczej aktywności kompozytora. W przypadku Tableau o celności tytułu świadczy przede wszystkim fakt, że nazwa dzieła oraz jego istotne - i bardzo specyficzne! - cechy /dotyczące m. in. kreowania go i notowania/ są wobec siebie adekwatne.

Tytuły wywodzące się w różnym stopniu z pojęcia "obraz" i spokrewnionych z nim terminów bywają stosowane również przez innych kompozytorów. Oto przykłady: Paintings na flet poprzeczny lub podłużny /1961/ L. Andriessena, Tableau vivants na dwa fortepiany /1964/ S. Bussottiego, Black Angels /Thirteen Images from the Dark Land/ /Images I/ na elektryczny kwartet smyczkowy /1970/ G. Crumba, Peinture na wielką orkiestrę symfoniczną /1970/ E. Denisowa, Obraz w trzech kolorach na instrumenty /1979/ Cz. Grabowskiego, Pinturas negras na orkiestrę i organy /1972/ C. Halfftera, Polichromia na klarnet, puzon, fortepian i wiolonczelę /1968/ Z. Krauzego, Transpainting, spektakl audiowizualny /1977/ A. Krzanowskiego, Fresque symphonique /1973/ I. Petricia, Imago musicae na skrzypce z interpolującym towarzyszeniem instrumentów /1961/ B. Schaeffera, Freski symfoniczne /1964/ K. Serockiego, Fresco na cztery grupy orkiestrowe /1969/ oraz Alphabet für Liège, 13 obrazów muzycznych na solistów i duety /1972/ K. Stockhausena i in. Tytuł tego rodzaju ma nawet swoistą historię, zważywszy, że już C. Debussy skomponował 2 serie Images na fortepian /1905-1907/, a - sięgając jeszcze dalej wstecz - M. Musorgski, zainspirowany wystawą malarstwa W. Hartmanna, napisał słynne Obrazki z wystawy /1874/[9]. Narzuca się tu spostrzeżenie, że słowo "obraz" oraz jego pochodne postaci dobrze pełnią funkcję tytułu i wyraźnie odpowiadają kompozytorom różnych epok i orientacji, stąd w terminie tym można się doszukiwać właściwości archetypu. Z drugiej strony nie da się zaprzeczyć, że sama party-

tura stanowi już sui generis obraz muzyki /imago musicae/.

b/ E. Synowiec: Martwa natura na skrzypce, altówkę, flet, trąbkę i wibrafon

Jednoczęściowy utwór z 1974 roku, istniejący - jak dotychczas - wyłącznie w postaci rękopisu; czas trwania całości: 5 minut i 20 sekund. Repertuar środków w zakresie wysokości dźwiękowych i rytmicznych sprowadza tu E. Synowiec /1942/ do liczby "pięć", co podkreśla również ilością zastosowanych instrumentów /kwintet/. Podstawowa grupa dźwięków: a, b, h, c, e - odrzucenie wszystkich innych jest od początku do końca Martwej natury rygorystycznie przestrzegane - przyjmuje sto dwadzieścia postaci odpowiadających wszystkim możliwościom permutacyjnym liczby "pięć". Stosowane wartości rytmiczne to wyłącznie: szesnastka, ósemka, ósemka z kropką, ćwierćnuta przedłużona o szesnastkę i półnuta, a więc proporcje czasu trwania układają się w ciąg Fibonacciego /szesnastka jest tu wartością podstawową, zatem całość przedstawia się następująco: 1, 2, 3, 5, 8/. Czytelność tego pomysłu wzrasta dzięki uporządkowaniu jednostek rytmicznych od najkrótszej do najdłuższej i zachowaniu w całym utworze tak ustalonej kolejności. Zestawienia instrumentów również wyczerpują wszystkie możliwości, jakie w tym zakresie daje liczba "pięć": od partii solowych - po zbiorowe wystąpienia całego kwintetu /dopuszczalna jest tu powtarzalność/. Ten specyficznie zautomatyzowany ład służy określonemu celowi: "jest w tym utworze coś martwego - brak /.../ życia /rozwoju - bo zmiany przecież są, tyle że 'mechaniczne', zaprogramowane z góry/"[10]. Powtarzanie jest tu więc urozmaicone, a służy temu między innymi różnorodność kolorystyczna. Regularnie co trzynaście ósemek zmienia się zestawienie współgrających instrumentów drogą dodawania lub odejmowania jednego z nich, toteż przez cały czas trwania utworu barwa bezustannie ewo-

luuje. Zminimalizowane założenia dotyczące repertuaru wysokości dźwiękowych i wartości rytmicznych rekompensuje skrajnie zmienna dynamika oraz poligeniczne środki artykulacyjne.

Poszczególne motywy, jakkolwiek finezyjnie modelowane, nie stanowią jednak pierwszoplanowego obiektu kompozycji, lecz podporządkowują się nadrzędnej idei ciągłych powrotów. Wraz z upływem czasu - paradoksalnie - właśnie go "unicestwiają", gdyż zatrzymują wybraną sytuację muzyczną: jest nią określona stała konfiguracja dźwiękowa. Przeżycie teraźniejszości muzycznej nie ogranicza się bowiem do wyimaginowanego, dowolnie krótkiego impulsu brzmieniowego; dotyczy raczej podstawowych jednostek strukturalnych i zależy w wysokim stopniu od formy utworu. Użyty tu został tylko jeden motyw rytmiczny; powtarza się on z nieubłaganą konsekwencją od pierwszego do przedostatniego taktu. Coda nie wprowadza nowego materiału, lecz podaje jednocześnie we wszystkich instrumentach /tzn. w fakturze nota contra notam/ ten sam motyw w ruchu wstecz i w ten sposób dodatkowo go uwydatnia. Stosowanie stałego /krótkiego zresztą/ motywu rytmicznego symbolizuje brak ruchu, a więc charakterystyczną cechę przedmiotów malowanych na obrazach noszących nazwę Martwa natura. Analizowana kompozycja neguje rozwój, nasilanie i osłabianie napięcia, czyli - mówiąc ogólniej - dramaturgiczną funkcję czasu, a tym samym kwestionuje przeciwstawienie muzyki malarstwu, wiążące się z podziałem sztuk na czasowe i przestrzenne.

Na podstawie przeprowadzonej analizy należy uznać, że tytuł kompozycji oddaje celnie jej ideę. I jeszcze jedno. Utwór nie rozwija się, nie kulminuje, w czym można doszukać się przejawów określonych stanów psychicznych, a tytułowa "martwota" oddaje dobrze właściwą im aurę emocjonalną.

Refleksja nad przeprowadzonym tu badaniem pozwala stwierdzić,

że nie było ono dokonywane w sposób typowy, gdyż nie polegało na wnikaniu kolejno w następujące po sobie cząstki utworu. Wykazało ono, że centralnym celem działań kompozycyjnych stało się tu wytworzenie sytuacji, która trwa, chociaż przemijają ewokujące ją dźwięki i motywy. Zwraca uwagę zbieżność z osiąganym innymi środkami rodzajem działania właściwym malarstwu czy rzeźbie i z możliwością odbioru tej kompozycji na podobieństwo dzieła plastycznego.

Tytułem Martwa natura posługiwali się - oczywiście nieporównywalnie rzadziej niż poprzednim /Obraz/ - również inni kompozytorzy. Oto przykłady: Z. Bargielski: Nature morte I na skrzypce, gitarę i taśmę magnetofonową /1972/, Nature morte II na skrzypce, altówkę, wiolonczelę, harfę i taśmę magnetofonową /1972/, Martwa natura z różą na instrumenty dęte blaszane i perkusję /1977/, czy E. Rudnik: Nature morte avec l'oiseau, muzyka elektroniczna /1974/. Dyskretną i wyrafinowaną aluzją do tego sformułowania są również "owe tytuły w stylu martwej natury": Chorus and Orchestra /1971/, Chorus and Orchestra II na sopran, podwójny chór mieszany i orkiestrę /1972/, Voices and Instruments na chór mieszany i instrumenty /1972/, Pianos and Voices na pięć sopranów i pięciu pianistów /1972/, Stringquartet and Orchestra /1973/, Cello and Orchestra /1976/, Oboe and Orchestra /1976/, Flute and Orchestra /1978/ etc., które to tytuły M. Feldman nadał swojej serii wielkich form. Odpowiadają one doskonale jego jakby nieruchomej muzyce, w której trwanie przeważa nad akcją, a uwaga słuchacza - zdaniem kompozytora - "winna być skierowana raczej na barwę utworu, niż na metodę kompozytorską"[11].

c/ B. Schaeffer: Mała symfonia: Scultura na wielką orkiestrę

Kompozycja została ukończona w 1960 roku, a opublikowana w Polskim Wydawnictwie Muzycznym siedem lat później jako dzieło nagrodzone w Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga

w 1964 roku. Jej czas trwania wynosi w przybliżeniu 12 minut i 50 sekund. W komentarzu do utworu umieszcza B. Schaeffer /1929/ znamienną wypowiedź: "Mała symfonia /podtytuł Scultura = rzeźba/ napisana jest na wielką solistyczną orkiestrę symfoniczną i ujęta w pięciu stosunkowo krótkich częściach", które cechuje "plastyczne /stąd - rzeźba/ zmasowanie dźwiękowe"[12].

Praca nad pierwszą częścią Scultury odbywała się wielopoziomowo. Dotyczyła ona: tworzenia różnego rodzaju materiałów brzmieniowych, wyznaczania im konturów /modelowania ich/ i zestawiania z nich całości. W części tej wyodrębniają się wyraźnie cztery segmenty; rzeźbę każdego z nich zamyka, wręcz ucina, grupa maksymalnie szybkich quasi-figuracji /wprowadzona subito i następnie nagle zerwana!/.

W pierwszym segmencie zastosowane zostały cztery rodzaje materiałów brzmieniowych, a mianowicie: splot glissand wykonywanych na częściach fletu; małosekundowe /w przybliżeniu, wysokość ma tu być nie korygowana!/ współbrzmienie sześciu waltorni; repetycje h^1 mieniące się barwami instrumentów szarpanych, klawiszowych i perkusyjnych oraz utworzony z półtonów klaster instrumentów smyczkowych wypełniony trylami realizowanymi samymi palcami /senza arco/.

Inne, utworzone dla pierwszej części materiały brzmieniowe to: kompleksy dźwiękowe osiągane w wyniku gry plektrami na strunach fortepianu i klawesynu; sumujące się wybrzmiewania czterech talerzy, ksylofonu i wibrafonu; sześciodźwięk trąbek i puzonów /korespondujący z poprzednio wymienionym współbrzmieniem waltorni/ i wreszcie - struktury szumowe powstające w wyniku glissand wykonywanych na instrumentach smyczkowych col legno. Ponieważ poszczególne rodzaje substancji dźwiękowych bywają stosowane w kilku segmentach, całość łączy łańcuch pokrewieństw rodzinnych, peł-

niący funkcję czynnika integrującego.

Kompozytor poświęcił wiele uwagi samemu materiałowi brzmieniowemu. Zrezygnował z połowiczności i - zainspirowany różnorodnością oraz fakturą mas plastycznych - posłużył się tu nieogranymi i nieosłuchanymi elementami /rok 1960!/, które spotyka się na ogół tylko w nielicznych, awangardowych, solowych kompozycjach współczesnych. Można więc uznać, że wyjątek poniósł do zasady i tym sposobem odnowił muzykę symfoniczną ab ovo, w samym punkcie wyjścia.

Po skomponowaniu materiału brzmieniowego na wzór masy plastycznej, twórca zarysował jego kontury w zakresie wysokości i czasu oraz - w pozorowanej różnicowaniami dynamicznymi - muzycznej przestrzeni. To ostatnie stwierdzenie wymaga wyjaśnień. Kompozytor zalecił wykonywanie tej części sempre pianissimo /na początku przepisał co prawda instrumentom smyczkowym dynamikę quasi "fff", jednak ze względu na bardzo nikłe brzmienie tryli wykonywanych samymi palcami, bez użycia smyczka, są one tutaj - mimo wysiłku grających - zaledwie słyszalne/. W zaprojektowanej w pierwszej części Scultury sytuacji muzycznej stosowanie przez wszystkie instrumenty gry pianissimo daje paradoksalny rezultat: dochodzą do głosu naturalne, właściwe orkiestrze proporcje głośności i dzięki nim wytwarza się iluzja przestrzeni. Jeżeli wszyscy grają pianissimo, a przy tym jedne grupy instrumentów brzmią ciszej, a inne głośniej, to spontanicznie lokalizuje się je w różnych odległościach. W pierwszym segmencie na przykład, znajdująca się z przodu estrady grupa instrumentów smyczkowych brzmi najciszej i sprawia wrażenie najodleglejszej; przed nią - pozornie przed nią! - odzywa się rozsypany w realnej przestrzeni /układ instrumentów!/ repetowany dźwięk h^1, wplatając się w smugę fletowych glissand; najbliżej słuchacza zdają się natomiast rozbrzmi

wać waltornie.

Po wymodelowaniu mas dźwiękowych kompozytor łączy je następnie między sobą sukcesywnie i symultatywnie. Kieruje się przy tym ich brzmieniową odrębnością oraz atrakcyjnością uzyskiwanych zestawień. Równocześnie dba jednak o to, aby nie utraciły swojej tożsamości, aby każda z nich była rzeczywiście słyszalna. Stosuje również efekt analogii, zestawiając ze sobą /np. w czwartym segmencie/ grę plektrami na strunach instrumentów klawiszowych i brzmienie glissand wykonywanych przez instrumenty smyczkowe col legno. Wymodelowane, odrębne masy dźwiękowe kompozytor niemal z zasady nakłada tu na siebie w tym samym zakresie wysokości, co daje dodatkowy efekt spacjalny.

Część drugą wprowadza wstęp, a zamyka coda. Początkowy, konstytuujący się stopniowo blok brzmieniowy sześciu waltorni atakują ostre, krótkie, grane sforzato dźwięki puzonów i następnie trąbek, a także coraz głośniejsze, metaliczne uderzenia w talerze. Jest to odpowiednik dochodzących z pracowni rzeźbiarza odgłosów kucia: w przypadku talerzy można słyszeć nawet dosłownie kucie w metalu. W ten sposób efekty brzmieniowe towarzyszące powstawaniu rzeźby zostały bezpośrednio włączone do kompozycji! Taka supernaturalistyczna ilustracyjność zaskakuje w utworze konsekwentnie nowatorskim, ale osiągnięte w ten sposób efekty muzyczne wkomponowują się znakomicie w Sculturę. Poza tym jest to jeden z pomysłów wiążących bezpośrednio utwór z tytułem. Przedstawiona akcja muzyczna trwa do 11 taktu, w którym wszystkie instrumenty dęte blaszane /sześć waltorni, trzy trąbki i trzy puzony/ rozpoczynają trwający ponad 40 sekund blok brzmieniowy. W ciągu stosunkowo długiego czasu swego trwania najpierw jakby oddala się on od słuchacza /diminuendo od ff do p/, a następnie powraca /crescendo od p do f/, dzięki czemu powstaje iluzja ruchu w prze-

strzeni. Na tak ukształtowany blok brzmieniowy nakłada się faktura w rodzaju deseniu: wszystkie instrumenty smyczkowe grają pizzicato, quasi chitarra zmienne konfiguracje repetowanych tercji /przy czym każdy wykonawca realizuje nieco inny wariant wyjściowego modelu/. Wstęp prowadzi - tu zaskoczenie zupełne! - do 36--głosowego kanonu powierzonego instrumentom smyczkowym. Inicjuje go lakonicznie pierwsza altówka wykonująca ćwierćtonowe glissando wokół e^2. Wzrost napięcia powodują wyłącznie środki polifoniczne. Kompozytorowi zależy do tego stopnia na niezmienności dynamiki, że po oznaczeniu mp powtarza systematycznie ostrzeżenia: non crescendo. Kanon potężnieje więc w przytłumionej dynamice, przy czym każde wejście nowego głosu wywołuje wrażenie poszerzania muzycznej przestrzeni.

O charakterze kanonu decyduje dux; tu tworzą go glissanda o zróżnicowanym rysunku, czasie trwania i ambitusie, uderzenia dłonią w pudło rezonansowe, "Bartókowskie" pizzicata oraz glissanda łączone z tremolem lub trylem. Dux odbiega całkowicie od konwencjonalnych wyobrażeń o budowie głosu wiodącego w kanonie. Miejsce dźwięków o określonej i ustalonej wysokości zajęły środki właściwe fakturom współczesnym, zasadniczo nie kojarzone z polifonią. Kanon ma być w całości wykonywany col legno, a więc z dużą ilością quasi-perkusyjnych szumów barwnych, co dodatkowo implikuje jego oryginalne, ultranowoczesne brzmienia. Dokonała się tu synteza przeciwieństw: zasada formotwórcza o wielowiekowej tradycji została zrealizowana w oparciu o wprowadzane współcześnie środki, w tym również awangardowe, eksperymentalne.

Finał kanonu kulminuje dzięki włączeniu się do gry stopniowo rozbudowywanego bloku brzmień instrumentów dętych drewnianych, potem również blaszanych oraz perkusji, przy czym w wyniku gradacji dynamicznej zostaje tu osiągnięte ffff. W tym momencie kanon urywa się nagle, jakby jego dalszy ciąg[13] został odcięty je-

dnym, stanowczym uderzeniem dłuta. Idea kanonu spełniła dwa zadania: materiał dźwiękowy ukonstytuował się jako multyplikacja duxu, kształt osiągniętej w ten sposób plastycznej masy dźwiękowej wyrysowały natomiast kolejne wejścia głosów imitujących. Nie jest to bynajmniej zwykła forma trójkąta /jak można by sądzić w pierwszym momencie po otwarciu partytury/, gdyż rozbudowywanie zakresu wysokości odbywa się drogą pełną zwrotów i meandrów. Oto kolejne dźwięki z początku kanonu, wokół których oplata się inicjujące rzut ćwierćtonowe glissando: e^2, b^2, f^2, a^2, es^2, h^2, fis^2, gis^2, d^2, c^3, cis^2 /brak tu tylko dźwięku g do pełnej serii dodekafonicznej/ cis^3, e^2 etc. Iluzoryczną przestrzenność nadaje kanonowi m. in. dołączenie się do gry instrumentów dętych i perkusyjnych oraz wzmagająca się dynamika.

Coda sprowadza się do dwu gradacji głośności. Pierwsza dotyczy gąszczu przecinających się glissand wykonywanych przez wszystkie instrumenty smyczkowe grające arco sul ponticello. Rezultatem tego sposobu prowadzenia smyczka jest wieloznaczność kolorystyczna, ponieważ barwa instrumentów smyczkowych aluduje tu do brzmień instrumentów dętych drewnianych, zwłaszcza do oboju. W ostatnich trzech taktach materiał dźwiękowy jeszcze raz się zmienia: rozmigotane tremolanda mienią się teraz kolorami całej orkiestry i to w zakresie wysokości sięgającym od Es aż do e^4. Ich barwę zaostrza i wyjaskrawia gwałtowne crescendo, a jego punktem szczytowym jest końcowe fffff.

Część trzecią rozpoczyna niemal nieuchwytne, eteryczne brzmienie flażoletu pierwszych skrzypiec /gis^3/. Stopniowo wyłania się z niego lekki i przejrzysty "obłok" flażoletów o nieregularnym konturze w zakresie wysokości. Od czwartego taktu zaczyna się obok niego /nieco niżej w zakresie wysokości/ krystalizować drugi złożony kształt brzmieniowy, utworzony z najdelikatniejszych dźwięków instrumentów dętych. W grze uczestniczą również inne, rozpro-

szone, ciche i krótkie dźwięki; brzmią one jak bardzo subtelne uderzenia artysty, tworzącego rzeźbę w nadzwyczaj delikatnym i kruchym materiale. Nagłe, ostrzejsze uderzenia /sforzato/ powodują rozpryśnięcie się powoli ewoluującego wielodźwięku w rozliczne quasi-figuracje o maksymalnej szybkości. Po ich zamilknięciu zaczyna się druga faza trzeciej części, ukształtowana już z innego tworzywa. Zostają tu wyłącznie instrumenty smyczkowe, które realizują strukturę brzmieniową o kapryśnie zmiennym konturze w określonym aproksymatywnie zakresie wysokości. Zasadą jest teraz swobodna imitacja z uwzględnieniem inwersji. Wśród elementów faktury zwraca uwagę m.in. pizzicato połączone z przekręcaniem kołka /na którym osadzona jest struna/, czego rezultat stanowi glissando o jękliwym brzmieniu. Część tę kończy diminuendo opadające do pppppp!, czyli "aż do zupełnego zaniknięcia dźwięku"[14], jako wyraźna antyaluzja do zamknięcia poprzedniej części.

Z racji czysto muzycznych, a konkretnie z uwagi na potrzebę urozmaicenia i kontrastu, w kolejnej części preferuje kompozytor polirytmiczny ruch o sile brzmienia osiągającej parokrotnie ffff. Dominują tu dwa bloki: pierwszy i trzeci; ich tworzywo stanowią tym razem szybkie przebiegi dźwiękowe, swego rodzaju zmienne konfiguracje rozedrganych punktów. Pierwszy blok, o metalicznej barwie instrumentów dętych blaszanych, zawęża się i następnie rozszerza /czemu towarzyszą wprost proporcjonalne zmiany gęstości/; natomiast trzeci, powierzony instrumentom smyczkowym, cechują proste kontury w czasie i w zakresie wysokości /sięgającym tu od A_1 po fis^3/. Kontrastują z nimi bloki: drugi i czwarty. Podczas gdy ottoni kończą swoją akcję, wszystkie instrumenty smyczkowe inicjują delikatnie drugi blok; eksponuje on zmienność faktury oraz zróżnicowanie konturów rozgraniczających jej kolejne wersje. Czwartemu nadał kompozytor postać prostą: rozpoczyna go - a także kończy - jednoczesna

akcja dwunastu instrumentów smyczkowych /dwie "pionowe" linie/. Blok ten został przy tym zredukowany do współbrzmienia o najwyższym stopniu stopliwości, do oktawy A_1-A /co daje znów dwie równoległe, teraz jednak "poziome" linie/ wykonywanej przez wiolonczele i kontrabasy. Surowość jej brzmienia wynika nie tylko z zamierzonego tu przez kompozytora braku zmian, lecz także z przepisanego sposobu gry, którym ma być "skrajne sul ponticello" realizowane bardzo wolnym ruchem smyczka[15]. Ten elementarnie prosty blok dźwiękowy atakują - jak seria uderzeń - współbrzmienia instrumentów dętych drewnianych zestawionych z instrumentami szarpanymi, fortepianem i perkusją. Ich dysonansową agresywność potęgują środki dynamiczne i artykulacyjne: sfff i staccato. Część tę kończy osiągający fff sześciodźwięk instrumentów dętych blaszanych i jego powtórzenie z przesunięciem o oktawę w górę. Wykonywane jest ono przez skrzypce A, altówki i wiolonczele, a dominują tu flażolety; przy tym całość ma być grana pppp i stopniowo niknąć. Najpierw milkną altówki, po nich wiolonczele, a na końcu skrzypce; co tu odpowiada kolejnym, coraz wyższym zakresom wysokości. W ten sposób kompozytor osiąga rozjaśnienie barwy a jednocześnie końcowe współbrzmienie unosi się stopniowo ku najwyższym rejestrom /pierwsze skrzypce wykonują b^4!/. Rezultatem wrażeniowym ma być "echo"[16], czyli typowy efekt spacjalny.

Część finałowa wnosi innowacje: heterofoniczny, bardzo złożony i wielobarwny materiał brzmieniowy oraz aleatoryzm w zakresie jego struktury, a także konturów /w czasie i zakresie wysokości/. Zasadniczo część tę tworzy sześć kolejnych, stosunkowo krótkich fragmentów /najdłuższy trwa 28 sekund/, w każdym z nich wejście i czas trwania akcji poszczególnych instrumentów zależy od indywidualnej decyzji wykonawcy. Po cezurze, wyznaczonej przez pojedyncze brzmienia o charakterze perkusyjnym, rozpoczyna się coda

tej części i tym samym zakończenie całego utworu. Znamienne jest poprzedzenie cody uderzeniem w ramę wibrafonu, a więc dźwiękiem imitującym odgłos kucia w marmurze!

Samą codę stanowi wyodrębniony, rozbudowany blok brzmieniowy: swego rodzaju stop dwu substancji, różniących się barwą i strukturą. Jedną z tych substancji kształtują w ramach b^0-c^2 wszystkie instrumenty dęte, przy czym każdy z nich gra inny wariant motywu polegającego na rotacji małosekundowej. Dominacja synkop powoduje nieczytelność metrum; jego miejsce zajmuje tu nieregularna pulsacja dynamiczna, eksponująca kolejne zmiany wysokości dźwiękowych. Na tę plastyczną masę brzmieniową nakłada się klaster z mikroglissandami, wykonywany w tym samym zakresie wysokości przez cały zespół instrumentów smyczkowych. Obie substancje stapiają się w bezustannie zmienną, płynną "magnę" brzmieniową o wciąż wzrastającej wewnętrznej szybkości i o dynamice potężniejącej aż do definitywnego końca utworu.

Przedstawiona kompozycja egzemplifikuje ciekawy fenomen inkontrologiczny: muzyk urzeczywistnił w niej ideę rzeźbienia kształtów dźwiękowych. Tradycyjny, wypracowany przez całe pokolenia twórców system kreowania muzyki polegał na rozwijaniu jej z pojedynczych wysokości dźwiękowych, zestawianych horyzontalnie /w motywy/ i wertykalnie /w akordy/, czyli - w uproszczeniu - na dodawaniu i zwielokrotnianiu. W Sculturze temu systemowi komponowania została przeciwstawiona metoda odwrotna: odrzucanie, eliminowanie - podobnie jak to czyni rzeźbiarz - z plastycznej masy dźwiękowej wszystkiego, co zbędne dla twórczego zamysłu.

Trójwymiarowość rzeźby nasunęła kompozytorowi koncepcję kunsztownego kreowania samej substancji brzmieniowej oraz kształtowania jej zwłaszcza w trzech muzycznych parametrach: w czasie, strefie wysokości i w iluzorycznej przestrzeni, sugerowanej po-

limorficzną dynamiką. Wśród najważniejszych atrybutów substancji brzmieniowej znalazł się - co istotne! - kolorystyka brzmień. Dzięki temu granice klasycznej symfoniki /w najszerszym znaczeniu tego pojęcia/ zostały tu przekroczone, a zasób środków działania wzbogaciły m. in. media w tamtych latach dopiero poszukiwane i tworzone jedynie w zakresie muzyki elektronicznej.

Na podstawie przeprowadzonej analizy i rozważań należy stwierdzić, że Scultura odznacza się całkowitą zgodnością tytułu z procesem komponowania oraz z istotnymi cechami dzieła, a o jej atrakcyjności, nowatorstwie i odrębności zadecydowały m. in. inspiracje plastyczne. W Małej symfonii: Sculturze doszło do syntezy bogactwa środków i przejrzystości konstrukcji. Rezultat? Wybitnie trudna do osiągnięcia w sztuce, kunsztowna prostota.

d/ N. V. Bentzon: 5 Mobiles na orkiestrę

Utwór skomponowany w 1960 roku, wydany przez Wilhelm Hansen Edition w 1966 roku w Kopenhadze; czas trwania całości: 18-20 minut. Pięć kolejnych części dzieła to: "Con moto - Largamente - Fluente ma non troppo - Vivo - Molto lento".

Termin pełniący tu funkcję tytułu wymaga osobnych wyjaśnień. Wyraz ten wywodzi się z łacińskiego słowa mobilis i znaczy: "ruchomy; szybki; a/ giętki, dający się kierować, podatny, pobudliwy; b/ zmienny, niestały, wahający się"[17]. W odniesieniu do dzieł sztuki nazwę "mobile" zastosował po raz pierwszy M. Duchamp w 1932 roku, określając tym mianem rodzaj rzeźby o przemieszczających się względem siebie elementach, poruszanych przez wiatr, silniki itd.; pierwsze takie dzieło wykonał ok. 1932 amerykański rzeźbiarz A. Calder[18]. Inspirowane tego rodzaju nowatorskimi dziełami mobile muzyczne "opierają się na materiale, który pozwala na zmiany zarówno w układzie porządkowym, jak i w samej substancji. Czynnikiem organizacyjnym jest tu sam punkt wyjścia w

kompozycji: podobnie jak w mobilach plastycznych podstawą kompozycji jest jakaś jedna - możliwie najbardziej wielokształtna - forma, która przez ingerencję z zewnątrz ulega niejako 'własnym' przemianom, dając w rezultacie zmienne w czasie /!/ zestawienia plastyczne, tak samo w muzyce zmienia się nie ona sama, lecz jej naświetlenie. /.../ W tej sytuacji materiał muzyczny jest traktowany konstelacyjnie, nie jako układ w czasie, lecz jakby w muzycznej przestrzeni"[19].

W 5 Mobilach Bentzon /1919/ sam ustalił kolejność części; w rozszerzonej wersji tytułu podał nawet ich nazwy. Należy przyjąć, że w ten sposób wyodrębnił i określił pięć względnie samodzielnych, tytułowych "mobili" oraz zdeterminował ich zestawienie. Nazwy tych części, to ogólnie przyjęte określenia dotyczące tempa; z ich następstwa można wnosić, że kompozytorowi zależało na zróżnicowaniu agogicznym wewnątrz makroformy utworu. Idąc dalej: każda z części ujęta jest ściśle, w sposób zupełnie tradycyjny i stanowi zapisaną jednoznacznie, nienaruszalną strukturę. Żadne zmiany w układzie porządkowym nie są przewidziane, ani dopuszczalne, gdyż pozostawałyby one w całkowitej sprzeczności z intencjami twórcy. Sama substancja dźwiękowa jest również precyzyjnie określona za pomocą tradycyjnego zapisu.

Gdyby nawet przyjąć, że kompozytor przewidział różnorodne zestawienia wyjściowych struktur i ułożył z nich ciąg, a następnie starannie go zanotował, to w rezultacie tego zabiegu nie powstała, bo nie mogła, forma mobilna. Zostało skomponowane typowe, niezmienne następstwo stabilnych struktur dźwiękowych, wśród których od czasu do czasu można najwyżej znaleźć powtórzenia lub warianty zastosowanych już wcześniej w tym utworze pomysłów i rozwiązań.

Wykluczone tu zostały sytuacje dla formy mobilnej charakte-

rystyczne, a przy tym wysoce frapujące: nie ustalone przez kompozytora, jemu samemu wcześniej nie znane spotkania heterogenicznych wydarzeń muzycznych, efekty niespodzianki i zaskoczenia. Tym samym zniknęło prawdopodobieństwo ujawnienia się nowych, nieprzewidzianych możliwości muzyki.

Jak się okazało, tytuł nie znajduje potwierdzenia w konstrukcji utworu i wobec tego ze względu na badany tu problem stanowi przykład negatywny. Należy jedynie zaznaczyć, że odbiorca - jeśli mu to odpowiada i jest do tego przygotowany - może w czasie słuchania dzieła /zasugerowany tytułem/ tworzyć sobie dowolne odniesienia wydarzeń dźwiękowych do mobili plastycznych. Nie wynika z tego bynajmniej lepszy odbiór kompozycji, jej immanetnych właściwości; przeciwnie: może dojść do spłycenia, zubożenia i zdeformowania procesu adekwatnej do tego utworu, czysto muzycznej percepcji.

e/ Podsumowanie

Tytuł - jak to już było zaznaczone - ma z założenia informować o utworze i służyć jego identyfikacji. Zdaniem B. Schaeffera celnie dobrany tytuł powinien przy tym być: "krótki, wbijający się w pamięć, odpowiedni do danego dzieła, a nawet ułatwiający zrozumienie go"[20]. Należy też zwrócić uwagę na ewentualną /a niewątpliwie istotną!/ artystyczną funkcję tytułu. W związku z zagadnieniami dotyczącymi tytułu Z. Lissa stawia ważne pytanie ontologiczne: "czy tytuł słowny utworu muzycznego przynależy doń jako organiczny składnik, choć jest natury werbalnej, a więc pozamuzycznej?"[21]. Uczona uważa bowiem, że tytuł jest wyłącznie heterogenny wobec utworu muzycznego. Takie stanowisko można jednak uznać za dyskusyjne, gdyż w muzyce słowo - a zatem także tytuł - obok semantycznej pełni również funkcję foniczną. Zdarza się, że kompozytor aprobuje dla swego utworu dopiero taki tytuł,

który spełnia nie tylko wymienione przez B. Schaeffera warunki, lecz także odpowiada właściwym danemu twórcy kryteriom dobrego brzmienia. Nie można więc uznać tytułu za medium absolutnie pozamuzyczne.

Jeśli tytuł inspiruje kompozytora, wykonawcę i odbiorcę, wiąże się merytorycznie z utworem, przekazuje sugestywnie jego zasadnicze idee, trafnie go identyfikuje, jest lapidarny, interesujący i charakterystyczny, a przy tym dobrze brzmi, to wówczas należy go uznać za integralnie związane z utworem medium działania artystycznego. W przypadku, gdy taki tytuł jest przez autora starannie wybrany /czasem nawet specjalnie ukształtowany, wymyślony!/, a następnie skomponowany z utworem, współtworzy on dzieło, stanowi jego "organiczny składnik". W odniesieniu do tego rodzaju tytułów na postawione przez Z. Lissę pytanie można więc odpowiedzieć twierdząco.

Należy teraz przebadać pod tym kątem tytuły o plastycznym rodowodzie. W przypadku trzech z przestudiowanych utworów: Tableau R. Haubenstocka-Ramatiego, Martwej natury E. Synowiec oraz Małej symfonii: Scultury B. Schaeffera tytuły zostały sformułowane i użyte zgodnie z podanymi wyżej kryteriami, a zasygnalizowane w tytułach koneksje ze sztukami plastycznymi znajdują swoje wielokrotne potwierdzenia w muzycznej strukturze utworów. Zatem trafnie nadany utworowi muzycznemu tytuł o plastycznej proweniencji[22] funkcjonuje nie tylko jako identyfikująca go nazwa, lecz także jako "organiczny składnik" danej kompozycji. I jeszcze istotne stwierdzenie: w tych trzech analizowanych dziełach dały się wykryć głębsze związki i powinowactwa obu dziedzin artystycznych. Istotną dla muzyki jest przy tym wielopostaciowość inspiracji wynikających ze spotkań ze sztukami plastycznymi, w tym również wzbogacenie zakresu wyobrażeń o możliwościach muzyki współczesnej.

Tego rodzaju wywodzące się ze sztuk plastycznych tytuły muzyczne implikują poszerzenie obszaru kojarzeń aż po ewokowanie wyimaginowanego environment /przykładem może być wspomniane już dzieło O. Messiaena: Couleurs de la Cité Céleste na fortepian i orkiestrę, 1963/. Towarzyszą im często zjawiska o bardzo subtelnej naturze: specyficzne klimaty i nastroje oraz szczególnego rodzaju aura emocjonalna. Spostrzeżenie to dotyczy nie tylko procesu twórczego, lecz również sfery wykonawstwa, odbioru, a nawet analizy.

W przypadku tytułu o plastycznym rodowodzie spontanicznie nasuwa się koncepcja badania odpowiadającego mu dzieła muzycznego metodami inkontrologicznymi, tzn. ujmowania go w kategorii spotkania. Pozwala to czasem wykryć takie właściwości utworu, które prawdopodobnie wymknęłyby się tradycyjnym, wyłącznie muzykologicznym technikom analitycznym /np. mikro- i makrokompozycja bloków brzmieniowych/.

Czwarty z przebadanych tu utworów: 5 Mobiles na orkiestrę /1960/ N. V. Bentzona jest dziełem, którego forma nie uzasadnia nadanego mu tytułu. Jest przykładem negatywnym. Tytuł muzyczny o plastycznej proweniencji pozbawiony istotnego związku z odpowiadającą mu kompozycją nie może - co oczywiste - ani informować o istotnych cechach utworu, ani funkcjonować jako jego "organiczny składnik". Tego rodzaju nazwy służą tylko katalogowej identyfikacji dzieł; traktowane dosłownie mogłyby nawet prowadzić do nieporozumień, dezorientować. Rozpatrywane w aspekcie inkontrologicznym nie budzą zainteresowania, gdyż dotyczą powierzchownych powiązań i dość przypadkowych spotkań obu dziedzin sztuki. Ujmując problem ogólniej: nie przekonuje zasadniczo sama koncepcja nadawania dziełom nie wiążących się z nimi merytorycznie tytułów[23].

Natomiast celnie użyte tytuły muzyczne o plastycznym rodowodzie funkcjonują zgodnie ze swoimi informacyjnymi i - co najważniejsze - artystycznymi celami. Przy tym badane w aspekcie inkontrologicznym zasługują na uwagę z kilku względów. Po pierwsze: już w samym swoim sformułowaniu stanowią bezpośrednie spotkanie obu dziedzin sztuki /przykładem może być utwór B. K. Przybylskiego: Guernica - in memoriam Pablo Picasso na orkiestrę, 1974; tytuł częściowo odnosi się tu do malarstwa, częściowo - do muzyki/. Po drugie: informując o zamysłach twórcy, a czasem też o cechach dzieła, prowadzą do odkrycia w odpowiadającej im kompozycji realnych, a przy tym różnorodnych, złożonych i wielopiętrowych spotkań muzyki ze sztukami plastycznymi /można tu przypomnieć kilka wymienionych na początku rozdziału tytułów: Omaggio a Emilio Vedova, muzyka elektroniczna; Musique en relief na sześć grup orkiestrowych; Collage na taśmę magnetofonową; Mobile na elektroniczne ścieżki dźwiękowe; Ryoanji na flet bambusowy, flety z taśmy i perkusję; Konstrukcje linearne w przestrzeni na kwartet perkusyjny; Kwiaty księżyca na wiolonczelę i fortepian; Escorial na orkiestrę; Mozaika na trio instrumentów dętych drewnianych i zespół kameralny etc./. I wreszcie po trzecie: ukazują archetypiczne powiązania obu gałęzi sztuki /np. Shapes and Designs na orkiestrę ⟨G. Schullera⟩, Sfumato na klawesyn solo ⟨B. Schaeffera⟩, Chroma for Chamber Ensemble ⟨R. Moryla⟩ i in./, skłaniają więc do uznania - przynajmniej w niektórych zakresach - prymarnej jedności całej sztuki za fakt wysoce prawdopodobny. Można zatem przyjąć, że przeprowadzone w tym rozdziale rozważania potwierdzają realność i celowość spotkań muzyki ze sztukami plastycznymi; przy czym przebadany tu rodzaj tytułu - właściwie użyty! - sam takie spotkanie stanowi, a zarazem ukazuje, jest jego przejawem i znakiem.

Do określonego dzieła plastycznego - najczęściej do znakomitego malowidła - odnosi niekiedy kompozycję muzyczną już sam jej tytuł. Daje się tu zaobserwować zastanawiające zjawisko: istnieją obrazy, którym odpowiada po kilka niezależnie od siebie skomponowanych utworów muzycznych. Przykładem może być wstrząsające malowidło P. Picassa: Guernica, które stało się źródłem inspiracji dla C. Pepina, E. Sikory i B. K. Przybylskiego. Kompozytor kanadyjski, C. Pepin /1926/ w poemacie symfonicznym o tytule Guernica /1952/ dla wyrażenia okrucieństwa symbolicznego byka posłużył się atonalnymi, poszarpanymi melodiami; odzwierciedlenie rozpaczy ludności powierzył natomiast politonalnym sekwencjom[24]. Obie kompozycje polskie noszą tytuły poszerzone do formuły dedykacyjnej: dziełem E. Sikory /1944/ jest Guernica, Hommage à Pablo Picasso na chór /1974/, a B. K. Przybylskiego /1941/ - Guernica - Pablo Picasso in memoriam na orkiestrę /1974/. Zważywszy, że oba utwory zostały ukończone w 1974 roku, należy je uznać za rodzaj epitafiów /Picasso zmarł bowiem w 1973 roku/, przy czym o wyborze tego właśnie obrazu zadecydowało niewątpliwie, obok właściwych mu wybitnych wartości artystycznych, również jego przesłanie moralne. Warto bardziej szczegółowo przedstawić jeden z tych utworów; będzie to kompozycja B. K. Przybylskiego.

a/ B. K. Przybylski: Guernica - Pablo Picasso in memoriam na orkiestrę

Utwór jest jednoczęściowy, a czas jego trwania zależy od koncepcji interpretacyjnej dyrygenta, z tym, że kompozytor dopełnia podane przez siebie określenie "durata ad libitum" propozycją "ca 15'". Partytura została opublikowana przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne /Kraków/ w 1977 roku jako facsimile autografu. Edycję estetycznie - a jednocześnie funkcjonalnie - dopełniła repro-

dukcja Guerniki P. Picassa.

Genezę dzieła interesująco przedstawia sam twórca: "Kilka lat przed powstaniem kompozycji Guernica oglądałem album z reprodukcjami Picassa i wtedy zafascynował mnie tylko ten jeden obraz. Nie interesowałem się całą twórczością Picassa. Wiedziałem, że obraz ten będę chciał w jakiś sposób muzycznie skomentować. /.../ W obrazie fascynował mnie ogólny wyraz tego dzieła ale jednocześnie forma. Nagromadzenie wielkiej ilości elementów. To każe błądzić odbiorcy po różnych jego fragmentach. Tak właśnie wyobrażałem sobie muzykę inspirowaną tym obrazem. Wybiórczo traktowane elementy mają różny stopień dramatyzmu zawartego w obrazie /od smutku do krzyku rozpaczy/. Tak też została skomponowana muzyka: dla każdego instrumentu oddzielna partia. Nakładanie poszczególnych działań powoduje różne cząstkowe sytuacje, które pozwalają na 'oglądanie' danego fragmentu. Wprawdzie pojedyncze elementy obrazu miały bezpośredni wpływ na kształtowanie muzycznych zdarzeń, jednak dziś nie przypisywałbym tych zdarzeń tak jednoznacznie. Ta możliwość skojarzeń /w wypadku słuchania muzyki i oglądania jednoczesnego obrazu/ powinna pozostać swobodna dla odbiorcy. Oglądanie obrazu podczas słuchania utworu nie jest żadnym warunkiem i najczęściej jest tak, że utwór bywa wysłuchany oddzielnie i jedynie przywołuje na myśl wrażenia wyniesione z oglądania /tuż przed lub kiedyś/ obrazu"[25].

Przybylski osobno zestawia sprecyzowany tekst muzyczny przeznaczony dla poszczególnych instrumentalistów, oddzielnie natomiast zarysowuje strukturę całości, ujętą w postaci diagramu dla dyrygenta. Elementarne środki instrumentalne, jakimi posłużył się tu twórca, to m. in.: krótkie, szybkie, nagle urywane przebiegi dźwiękowe, w tym także cechujące się dużymi skokami trzy- i dwudźwiękowe motywy; pojedyncze, ostre impulsy; ciągi repety-

cji; bardzo szybkie, nierytmizowane tremola; toccatowo ujęte klastery fortepianu osiągające maksymalny ambitus; wprowadzane w niskich rejestrach, a odznaczające się mrocznym kolorytem sploty glissand i długich wartości; głuche, posępne brzmienia membranofonów dopełnione syczącymi dźwiękami talerzy oraz perkusyjne efekty osiągane na skrzypcach w wyniku gry między podstawkiem a strunnikiem. Picasso, tworząc swój obraz-protest, namalował śmiertelny krzyk zmasakrowanego wojną miasta, toteż kompozytor zastosował tu - słusznie! - media muzyczne nacechowane niepokojem, grozą, agresją.

Przeznaczony dla dyrygenta diagram przedstawia w ogólnych zarysach ukształtowanie utworu w czasie. Koncepcję formy wywiódł Przybylski bardzo pomysłowo ze zjawisk właściwych percepcji dzieła plastycznego. Kompozytor uznał materiał orkiestrowy - potraktowany jako całokształt - za "obraz muzyczny utworu". Oto jak relację partytury do głosów orkiestrowych przedstawia sam twórca w objaśnieniach dołączonych do wydania kompozycji. "Partytura, przeznaczona dla dyrygenta, ma odzwierciedlać pewne fazy odbioru, kontemplacji istniejącej już treści. Tak jak zainteresowanie odbiorcy dzieła plastycznego po pierwszym spojrzeniu całościowym przechodzi stopniowo do szczegółów, rozwiązań cząstkowych, by w końcowej fazie wrócić do odbioru całości ale już z głębszym zrozumieniem jej i odczuciem treści tak dyrygent, postawiony w roli odbiorcy obrazu muzycznego przenosi swoją uwagę na coraz to inne elementy kompozycji. Czas trwania poszczególnych odcinków odpowiadających fazom tego procesu uzależniony jest w dużym stopniu od dyrygenta. Staje się więc on współtwórcą, kreatorem.

Z muzycznego punktu widzenia jest to rodzaj koncertu na dyrygenta. Na wzór solistycznych kadencji wirtuozowskich w koncercie instrumentalnym zawarte zostały w partyturze również fragmenty kadencyjne dla dyrygenta, w których decyduje on nie tylko

o czasie trwania poszczególnych ekspozycji, ale także o wyborze kolejności wejścia poszczególnych instrumentów i grup instrumentów".

Zgodnie z tymi założeniami kompozycję rozpoczyna i kończy orkiestrowe tutti /w którym można dosłuchać się niemal muzyki batalistycznej i przypisać jej pewne cechy ilustracyjności!/. W tak zarysowanych ramach utwór rozwija się od akcji pojedynczych instrumentów, przez ich coraz bardziej heterogeniczne zestawienia, po finałowe wystąpienie pełnej orkiestry. W zakończeniu dochodzi do konfliktowego zderzenia zróżnicowanych barwą i fakturą poszczególnych wątków instrumentalnych, przy czym napięcie kulminuje tu m. in. także dzięki zastosowaniu najwyższego w tym utworze poziomu dynamicznego /cały finał należy wykonywać fortissimo/.

W Guernice Przybylskiego można więc dostrzec dwojakiego rodzaju inspiracje plastyczne: obok bezpośrednich, zauważalnych w charakterze odpowiadających wymowie obrazu głosów orkiestrowych, również dalsze, bardziej abstrakcyjne i ogólniejsze, których rezultatem jest koncepcja formy odwzorowującej swobodną - i w pewnym stopniu dowolną - percepcję właściwie każdego dzieła plastycznego. Ten drugi rodzaj inspiracji zasługuje na specjalne podkreślenie nie tylko z racji pomysłowości i oryginalności, lecz także ze względu na swoje powiązania z przedstawionym wcześniej w tej pracy stanowiskiem Adorna dotyczącym możliwości odbioru współczesnej kompozycji muzycznej w sposób zbliżony do percepcji malowidła.

Do inspiracji plastycznych powraca B. K. Przybylski również po 1980 roku. W czasie zwiedzania w Amsterdamie muzeum poświęconego twórczości van Gogha, w wyniku bezpośredniego kontaktu z oryginałami genialnego twórcy, zapragnął kompozytor napisać cykl utworów inspirowanych wybranymi obrazami tego malarza. Najmocniej

zafrapowała Przybylskiego dojmująca ekspresja dzieł van Gogha, a następnie również ich faktura, potraktowana jako samodzielne medium działania artystycznego. Technika budowania obrazu drogą nakładania na siebie drobnych pociągnięć pędzla nasunęła kompozytorowi pomysł ukształtowania w analogiczny sposób faktury utworu muzycznego. Tak zrodziła się idea napisanej w 1982 roku klawesynowej miniatury pt. Les tournesols - hommage à Vincent van Gogh[26]. Faktura malarska przeistacza się tu w muzyczną drogę podwójnej zamiany: na podstawie konkretu, czyli w określony sposób ukształtowanej powierzchni obrazu, dokonała się w umyśle kompozytora abstrakcja dotycząca rozwiązania fakturalnego, po czym nastąpiła konkretyzacja muzyczna, sprowadzająca się do dysponowania kompleksami dźwięków na wzór zastosowanej przez van Gogha techniki pokrywania obrazu farbami.

W miejsce drobnych pociągnięć pędzla pojawiły się w wyobraźni Przybylskiego klawesynowe brzmienia o krótkim czasie trwania. Dźwięki tego instrumentu cechuje duża przymieszka szumowa, stąd brzmienie ich jest jakby szorstkie /a przez to bardziej "namacalne"!/. Klawesyn charakteryzuje się przy tym dźwiękiem krótkim, swego rodzaju impulsem o nikłym wybrzmieniu. Kompozytor wyeksponował te właściwości instrumentu: zastosował drobne wartości rytmiczne /niemal wyłącznie trzydziestodwójki w niezmiennym tempie vivo/, unikając przy tym - stwierdzenie to nie dotyczy sekwencji końcowej - niższych rejestrów, w których czas wybrzmiewania dźwięków jest stosunkowo dłuższy. Efekt nałożenia wyniknął z konsekwentnego zestawiania w całej miniaturze "białej diatoniki" /partia prawej ręki/ z "czarną pentatoniką anhemitoniczną" /partia lewej ręki/ i to zasadniczo w tym samym zakresie wysokości. Na podstawie porównania malarskiego pierwowzoru z inspirowanym przezeń utworem muzycznym trzeba przyznać, że istnieje

tu rzeczywista zbieżność fakturalna. I co istotne: wywodząca się z tego pomysłu miniatura klawesynowa odznacza się spoistością toku narracyjnego oraz jednorodnością konstrukcji, a toccatowo ujęta całość stanowi efektowną pozycję repertuarową[27].

Koncepcja Przybylskiego zasługuje tu na uwagę również dlatego, że dotyczy faktury, a więc pojęcia wspólnego muzyce i sztukom plastycznym. Funkcje tego terminu w odniesieniu do obu dziedzin sztuki rozważa szerzej K. Baculewski[28]. Autor zaznacza, że w przypadku sztuk plastycznych faktura to poznawalne zmysłowo ukształtowanie powierzchni dzieła, w muzyce natomiast termin "powierzchnia" można traktować metaforycznie i za jego odpowiednik uznać postać brzmieniową utworu, zgodnie zresztą - jak pisze Baculewski - z rozumieniem terminu "faktura" przez J. M. Chomińskiego. Znajdująca się w dalszym toku wywodów autora bardziej szczegółowa interpretacja tego pojęcia uwypukla jego "dwojakie odniesienie" do kompozycji muzycznych. Jedno z nich jest "horyzontalno-wertykalne, czyli dotyczące stosunku melodyki i głosów do współbrzmień i harmonii. Drugie - techniczno-materiałowe, czyli dotyczące zależności techniki kompozytorskiej i materiału dźwiękowego w jakim się ona realizuje /aparat wykonawczy/"[29]. Ujęcie to jest słuszne, z tym, że w pierwszym odniesieniu warto by było wyróżnić arcyciekawe diagonalne relacje dźwiękowe.

b/ Sugestie muzyczne odnajdywane w malarstwie P. Kleego

Obrazem, który - podobnie jak Guernica - stał się przyczyną powstania kilku odrębnych utworów muzycznych, jest Zwitschermaschine P. Kleego. Za "metamorfozę" tego dzieła uważa G. Klebe /1925/ swoją /ukończoną w 1950 roku/ orkiestrową kompozycję o identycznym tytule; jej cztery skontrastowane części odpowiadają czterem przedstawionym na obrazie obiektom świergocącym /niemieckie słowo "zwitschern" znaczy bowiem "świergotać"/[30]. To samo

malowidło patronuje finałowi suity symfonicznej D. Diamonda /1915/ zatytułowanej The World of Paul Klee /1958/; zostały tu przewidziane efekty świstu i szumu powstające w wyniku potrząsania dużym arkuszem ciężkiego papieru /przypuszczalnie takie właśnie dźwięki usłyszał w wyobraźni kompozytor w czasie oglądania wyimagowanego przez malarza urządzenia/[31]. Zwitschermaschine znajduje się jeszcze także wśród siedmiu obrazów inspirujących utwór orkiestrowy pt. Seven Studies on Themes of Paul Klee /1959/ napisany przez G. Schullera /1925/; rodzaj zastosowanego w obrazie rysunku skłonił kompozytora do posłużenia się tu ćwierćtonami w celu specyficznego pozacierania konturów utworu /a więc do wprowadzenia środka quasi-malarskiego/[32].

Ze względu na znaczenie słowa "zwitschern" powiązania doznań wzrokowych i słuchowych sięgają tu samej genezy malowidła, lecz dopiero dzięki sugestywnemu i mistrzowskiemu ujęciu tematu oraz - jeśli tak można powiedzieć - w wyniku artystycznej magii obrazu pojawiają się w wyobraźni patrzących nań kompozytorów wizje dźwiękowe i pomysły muzyczne. Przypuszczalnie również właściwa Guernice Picassa moc wyzwalania inwencji kompozytorskiej wiąże się w pewnym stopniu ze znakomitym simulacrum wrażeń słuchowych: wystarczy spojrzeć na arcytrafnie zarysowane usta ofiar wojennego kataklizmu, aby usłyszeć przerażające krzyki i wołania o pomoc.

Wśród obrazów inspirujących współczesnych kompozytorów znajduje się stosunkowo wiele dzieł P. Kleego. Oto kilka przykładów. T. Takemitsu /1930/ tworzył Marginalia /1976/ na orkiestrę w wyniku - jak sam o tym pisze - ogromnego wrażenia, jakie wywarło na nim kilka wierszy i malowideł. Są to poezje E. A. Poe i Sh. Takiguchi, "oślepiająco biała przestrzeń obrazu Sama Francisa" oraz "niewielkie olejne płótno Paula Kleego zatytułowane Ad marginem". Tu też można odnaleźć genezę bogatego w podteksty tytułu

kompozycji oraz źródło skojarzeń z "umieszczaniem dźwięków na marginesie", na obrzeżu[33]. Wyjątkowo można tu też odnotować spotkanie wykraczające poza ramy tej pracy: w kameralnym utworze o tytule Einst dem Grau /1964/ Ton de Kruyfa /1937/ mistycznemu poematowi P. Kleego odpowiada kunsztowne powikłanie technik dodekafonicznych[34]. Według obrazu P. Kleego komponował H. K. Raecke /1941/ Stücke na organy elektroniczne /Wellen, Rufe, Reise mit drei Akkorden, Bhakti, Lichtbreitung/[35]. "W syntetycznie skodyfikowanym stylu wyrafinowanej quasi-dziecięcości" utrzymał R. Garcia-Morillo /1911/ swoje Divertimento on Themes by Paul Klee /1967/ na kwintet dęty; przy czym źródło inspiracji stanowiło tu aż 21 szkiców tego malarza[36]. Głosem i taśmą wielośladową posłużyła się J. La Barbara /1947/, aby w kompozycji Klee Alee /1979/ dokonać translacji "niektórych elementów wizualnych na język dźwięków: jednolite, grubą warstwą położone barwy to powtarzalne jednostki melodyczne, zielenie i błękity o delikatnie wygiętych kształtach wyrzeźbione są w jednolitej tkance dźwiękowej"[37]. Próbą "uchwycenia muzyki przepełniającej całe malarstwo Paula Kleego" nazywa E. Denisow /1929/ swój utwór pt. Trzy obrazy Paula Kleego /1985/; dzieło to zostało skomponowane na altówkę i orkiestrę kameralną[38].

W stronę malarstwa P. Kleego zwrócił się m.in. K. Penderecki /1933/, a utworem, w którym się to zaznaczyło, są Wymiary czasu i ciszy /1960/ na 40-głosowy chór mieszany, perkusję i smyczki. W komentarzu autorskim kompozytor wyjaśnia, że stosowana w tym utworze technika łączenia elementów zróżnicowanych pod względem brzmienia i struktury metodą "penetracji" została przejęta właśnie z obrazów P. Kleego[39]. Partytura utworu[40] dostarcza wielu przykładów tego rodzaju rozwiązań. Najciekawsze rezultaty takiego przenikania się brzmień i struktur pojawiają się w przypadku,

gdy dotyczy ono obcych sobie elementów uzyskiwanych na instrumentach jednorodnych /daje się to zauważyć m. in. w partii instrumentów smyczkowych w taktach 64-70/ i przeciwnie - w sytuacjach, gdy mimo użycia skrajnie różnych źródeł dźwięków słuchacz odbiera wrażenia o bardzo zbliżonym charakterze. Ten drugi rodzaj przenikania można zaobserwować w taktach 137-158, w których odnosi się ono do długo brzmiących dźwięków granych tremolo miotełkami na instrumentach perkusyjnych oraz wykonywanych przez chór syczących spółgłosek: "s", "sz", "cz" i "z".

Zauważalne u tak wielu kompozytorów oczarowanie obrazami P. Kleego /1879-1940/ nasuwa przypuszczenie, że są one szczególnie bliskie istocie muzyki. Może dzieje się tak dlatego, iż Klee - jak to sam zauważył - naśladował w swoim malarstwie "grę sił, które stworzyły i stwarzają świat"[41]. Prawdopodobnie one to właśnie, jako stanowiące wspólne dla muzyki i sztuk plastycznych prymarne źródło inspiracji oraz zbieżny układ odniesień, stają się wyczuwalne w obrazach tego artysty i działają na wyobraźnię twórczą kompozytorów z nieomal magiczną mocą. Nie bez znaczenia jest również fakt, że sam Klee posiadał wybitne uzdolnienia muzyczne, poparte zamiłowaniami i wykształceniem /jak wiadomo, jego ojciec był profesorem muzyki, a żona - pianistką/[42]. Aczkolwiek - zgodnie ze swoim geniuszem i najgłębszymi pragnieniami! - stosunkowo wcześnie został malarzem, to jednak do tajemnic tego artysty należy dyskretna obecność muzyki, jakby ukrytej w jego obrazach. Można tu dodać, że w chwili swego "rewolucyjnego odkrycia" dotyczącego funkcji koloru w malarstwie postanowił - skojarzenie muzyczne! - "nauczyć się swobodnie improwizować na tym instrumencie, jakim są stojące obok siebie naczyńka z akwarelą"[43].

Podobnie wyraźne uzdolnienia muzyczne posiadał również inny wybitny malarz dwudziestowieczny: pochodzący z rodziny muzyków

L. Feininger /1871-1956/. Ten mniej znany kompozytorom twórca zasługuje jednak na ich zainteresowanie nie tylko z racji artyzmu i mistrzostwa swoich dzieł, lecz także ze względu na ich niezwykłą muzykalność[44].

c/ Zwrot ku dawnym mistrzom

Kompozytorów współczesnych inspirują niekiedy również powstałe w ubiegłych stuleciach arcydzieła z dziedziny sztuk plastycznych. Warto zwrócić uwagę na to zjawisko i rozpatrzyć osobno rezultaty tego rodzaju spotkań. Za przykład może tu posłużyć Missa elettronica /1975/ B. Schaeffera /1929/ skomponowana na chór chłopięcy i taśmę elektroniczną.

Kompozycji patronuje Św. Cecylia z noszącego Jej imię obrazu Rafaela /1483-1520/; do partytury[45] włączona została reprodukcja tego malowidła. Przedstawiona na nim Święta odrzuca kategorycznym gestem instrumenty, słucha natomiast w skupieniu aniołków śpiewających wśród obłoków. Zainspirowany dostojnym pięknem obrazu zapragnął kompozytor nawiązać do dawnych wzorów muzyki liturgicznej i napisać utwór religijny na chór chłopięcy a cappella. Świętej Cecylii oraz każdej z symetrycznie rozmieszczonych wokół Niej czterech postaci przypisał kolejno po jednej części utworu. Dostrzegł w nich odpowiedniki pięciu stałych części mszy /co jest zaznaczone przy reprodukcji umieszczonej w partyturze/ i obrał dla powstającej kompozycji tę właśnie formę. W wierności wobec pierwowzoru zadbał nawet o analogię pomiędzy liczbą śpiewających aniołków a ilością głosów w chórze /jest ich tu sześć/.

Rozwijając początkową koncepcję dołączył do chóru muzykę nagraną na taśmę elektroniczną stereo. Przeciwstawienie śpiewających dzieci brzmieniom odtwarzanym z taśmy magnetofonowej, wielowiekowego wzorca sztuki liturgicznej stosunkowo surowej jeszcze i dalekiej od doskonałości muzyce elektronicznej, należy od-

czytać jako odwzorowanie konfliktu między ideałem niewinności /dzieci/, a mrocznym chaosem naszej epoki.

Zasadnicza koncepcja formy jest przejrzysta i prosta - partie elektroniczne i chóralne występują tu na przemian. Każdą z pięciu stałych części mszy wykonuje chór. Są one poprzedzane - a jednocześnie rozdzielane - dłuższymi, samodzielnymi fragmentami muzyki elektronicznej, które funkcjonują tu jako swego rodzaju rozbudowane preludia, wprowadzające kolejne części właściwe. Służą temu takie środki jak brzmienie dzwonów na początku, dźwięk dzwonków po Credo, wyłaniający się spośród innych efektów śpiew chóru nagranego na taśmę, a zwłaszcza analogia - czasem dla podkreślenia różnicy właśnie kontrast - z typem ekspresji właściwym poprzedniej części chóralnej. Zaledwie w kilku miejscach dochodzi do współbrzmienia muzyki wokalnej z elektroniczną; przykładem może być Sanctus: wejście chóru nakłada się tu na ostinato /aluzja do baroku!/ struktur dźwiękowych odtwarzanych z taśmy magnetofonowej. Rozwój formy kształtują przeciwstawne tendencje, właściwe w omawianej Mszy relacjom muzyki wokalnej do elektronicznej. Materiał brzmieniowy nagrany na taśmę jest początkowo bardzo bogaty, a następnie ulega uproszczeniu i zredukowaniu aż do minimum, gdy tymczasem w częściach chóralnych stopień komplikacji wzrasta, a język dźwiękowy /zwłaszcza harmonia/ rekapituluje kolejne przemiany zachodzące w muzyce europejskiej w ciągu ostatnich dziewięciu stuleci. Dzięki takiemu przewartościowaniu proporcji konflikt między muzyką elektroniczną i wokalną oraz między symbolizowanymi przez nie sferami życia duchowego człowieka zostaje rozstrzygnięty. Końcowa sekwencja wokalna jest tryumfem słowa liturgicznego, a finałowy śpiew monumentalnie brzmiącego chóru i modlitwa: "dona nobis pacem" to optymistyczny wyraz nadziei i zaufania. Konstrukcja utworu nie jest

więc pustym pomysłem formalnym, lecz jednoznacznym odpowiednikiem zasadniczego przesłania Mszy elektronicznej.

W częściach wokalnych o wszystkich rozstrzygnięciach kompozytorskich decyduje tekst liturgiczny. Schaeffer tworzył te części zgodnie z podstawowymi, często nawet najstarszymi zaleceniami dotyczącymi muzyki kościelnej. Już sam wybór chóru chłopięcego odpowiada sformułowanej w 578 roku zasadzie: "mulier taceat in ecclesia". Charakterystyczne jest również zachowanie łacińskiej wersji tekstu oraz maksymalna dbałość o jego czytelność. W tym celu wyeliminowane zostały powtórzenia oraz figuracje, a we wszystkich fragmentach chóralnych /łącznie z nagranymi na taśmę/ przeważa w sposób uderzający dawna, prosta kontrapunktyczna technika nota contra notam. Bezpośrednio z prozodii tekstu wywodzi się rytm, który stanowi jeden z najważniejszych w tej kompozycji elementów muzycznych. Niektóre zwroty meliczne pozostają w prostym związku ze znaczeniem odpowiadających im słów: przykładem może być kierunek opadający przy wyrazie "descendit" czy - przeciwnie - wznoszący przy "ascendit". Elementarna ilustracyjność muzyki jest tu jednoznaczna, a przy tym rzeczywista, gdyż w przypadku zmian kierunku odbiór wrażeń słuchowych i wzrokowych przebiega analogicznie. Motyw A-G-E, który odczytany jako słowo "age" znaczy "działaj", pojawia się tuż obok zwrotu dotyczącego kościoła apostolskiego. Zrozumiałości tekstu sprzyja także wolne tempo, będące wynikiem powiązań z chorałem gregoriańskim. Rozwój meliki ma znaczenie symboliczne, zgodne z zasadniczą ideą utworu: punktem wyjścia jest dorycka diatonika, a zakończenie kompozycji opiera się na kunsztownych modelach chromatyczno-enharmonicznych; jednocześnie elementarne motywy stają się coraz bogatsze. Istota każdej z pięciu części Mszy znajduje swój odpowiednik w melodyce, np. w Credo dominuje ton recytatywny i ujęcie sylabiczne, w Agnus

Dei natomiast z chóru śpiewających dzieci wyłania się wykonywana przez chłopięcy dyskant solo melizmatyczna, przejmująco piękna melodia o niespotykanej oryginalności.

W odniesieniu do akordyki symbolika muzyczna dotyczy w tym utworze interwałów /kompozytor wzorował się tu na działającym w jedenastym wieku H. Contractusie/ oraz sum interwałowych. Dla każdej części Mszy zostały specjalnie wybrane inne quasi-funkcyjne połączenia harmoniczne oraz odpowiednie sumy interwałowe. Jakkolwiek harmonika kolejnych części odpowiada rozwojowi tego środka w muzyce europejskiej dziewięciu ubiegłych wieków, to jednak - co trzeba specjalnie podkreślić - nie dzieje się to zgodnie z zasadą stylizacji, lecz w oparciu o wypracowaną przez Schaeffera indywidualną technikę interwałową i jego własny system sum strukturalnych. Współbrzmienia i ich następstwa bywają również odpowiednikami tekstu, tak na przykład przekształcenia enharmoniczne przy zwrocie "lumen de lumine" dają łatwo rozpoznawalne rozjaśnienie barwy, a politonalność przy słowie "hosanna" obrazuje wielojęzyczne ludy wielbiące Syna Dawidowego.

Struktury dźwiękowe nagrane na taśmę są zasadniczo trojakiego rodzaju: obok czystych brzmień elektronicznych znajduje się tu muzyka konkretna oraz stereofonicznie ujęty materiał chóralny. Brzmienia elektroniczne zostały zrealizowane za pomocą Synthi 100. Do nagrania muzyki konkretnej posłużyły specjalnie przekonstruowane skrzypce o ośmiu strunach, fagot /włączona została również gra na jego częściach/, instrumenty perkusyjne, a także przedmioty dźwiękowe /którym zostały przypisane zmiany dynamiczne o skrajnej rozpiętości - od pppp po fffff !/. Podstawę nagranego materiału chóralnego stanowi 48 izolowanych fragmentów, a o zróżnicowaniach fakturalnych decyduje tu zmienność w granicach wyznaczanych z jednej strony przez duety dyskantowe, a z

drugiej - przez dwudziestogłosowy zespół.

Missa elettronica trwa około trzech kwadransów, czyli mieści się w granicach czasowych współczesnej liturgii mszalnej. Wśród wielu wypowiedzi dotyczących tego utworu na uwagę zasługuje zwłaszcza dogłębne studium B. Hubisz, która stwierdza m. in., że Missa elettronica ewokuje zespół zjawisk "metafizycznych, mistycznych, rytualnych, magicznych i historyczno-muzycznych"[46]. Jedno z arcydzieł dawnego malarstwa wyzwoliło więc bardzo złożony proces twórczy, którego ostateczny rezultat wykroczył daleko poza pierwsze skojarzenia z koncepcją muzyki wykluczającej udział instrumentów /ich przeciwniczką była - jak wiadomo - Patronka śpiewu kościelnego/. W wyniku spotkania z obrazem Rafaela powstała wybitna i wysoce oryginalna kompozycja muzyczna, kompozycja odznaczająca się bogactwem i niezwykłością idei oraz służących im środków, kunsztowną wieloznacznością aluzji do dziejów europejskiej kultury, a także atrakcyjnymi pomysłami, śmiało wybiegającymi w przyszłość, zwłaszcza w dziedzinie mediów elektronicznych.

W stronę włoskiego trecenta zwrócił się natomiast inny współczesny kompozytor - R. Twardowski /1930/, a dziełem, w którym się to zaznaczyło, są Tre studi secondo Giotto per orchestra da camera /1966/, opublikowane przez PWM w 1968 roku. Genezę "Studiów" tak przedstawia sam twórca: "Freski Giotta oglądałem w Padwie /Cappella degli Scrovegni/ i Asyżu /bazylika/. Z mnóstwa tematów wybrałem trzy, które odpowiadały mi najbardziej. W muzyce chodziło o znalezienie takiego języka, zastosowanie takiej techniki, która pozwoliłaby najlepiej, w sposób najbardziej adekwatny wyrazić /.../ pokorę i skromność emanujące z fresków Giotta"[47]. "Studia" stanowią pierwszy człon Tryptyku Florenckiego, następne to: Sonety Petrarki na dwa chóry oraz Impresje flo-

renckie na cztery chóry instrumentalne.

Trzy części "Studiów" odpowiadają kolejno następującym freskom Giotta /ok. 1266-1337/: La predicazione di S. Francesco, La morte di S. Francesco oraz Il paradiso. Oto jak dla słuchaczy Warszawskiej Jesieni 1970 skomentował swoją kompozycję R. Twardowski: "Tre Studi secondo Giotto - to utwór trzyczęściowy. Problematykę pierwszej części stanowią płynne przejścia od ściśle wymiernych wartości czasowych do aleatoryzmu rytmicznego przy równoczesnym doprowadzaniu prostych struktur melodycznych - przez nawarstwianie ich - do skomplikowanych ukształtowań 12-tonowych. Ostinatowe sforzato dzieli tu przebieg muzyczny na odcinki czasowe, których długość determinuje specyficzny ciąg liczbowy. Ukształtowania melodyczne bazują na interwałach prymy, sekundy i kwinty oraz na ich odwróceniach. W odróżnieniu od części pierwszej, gdzie dominuje technika linearna, druga część opiera się na konstrukcjach wertykalnych, zbudowanych z kwart i trytonów. Dynamika jest tutaj silnie zróżnicowana; pianissima smyczków tworzą jak gdyby echa akordów poprzedzających. Trzecia część to synteza linearnych ukształtowań części pierwszej z konstrukcjami wertykalnymi drugiej części. W końcowych partiach utworu synteza ta dotyczy również problemów rytmicznych: na aleatoryczną tkankę smyczków rzutowane są precyzyjnie odmierzone wartości chorału instrumentów dętych. Skala interwałowa - z racji wprowadzenia nieużywanego dotąd interwału tercji - jest już kompletna"[48].

Franciszkańskim cnotom /które zachwyciły Twardowskiego we freskach Giotta!/ odpowiada w "Studiach" tendencja zmierzająca w kierunku uproszczenia, a nawet pewnego ascetyzmu środków. Tę redukcję materiału najwyraźniej słyszy się w pierwszej części /semplice ma espressivo/. Część ta rozwija się stopniowo z uję-

tego w prostych wartościach rytmicznych fletowego motywu, którego archaizujące brzmienie wynika m. in. z zastosowania tu skali doryckiej. Do fletu dołączają się kolejno inne instrumenty dęte: wnoszą one - podkreślone w komentarzu kompozytora - wzbogacenie zasobu wartości rytmicznych oraz wysokości dźwiękowych. W partii fletu utrzymuje się jednak niezmiennie klimat skali doryckiej /mimo pojawiających się sporadycznie dźwięków cis i fis/. W zakończeniu tej części chór instrumentów dętych ulega sukcesywnie zmniejszaniu aż do finałowej "monodii"; doryckiego zwrotu wykonywanego przez flet solo. Ekstremalnej redukcji ulega w tej części współudział pozostałych instrumentów: archi oraz perkusja /do której należy tu również fortepian/ realizują jedynie powtarzane, oktawowe zwielokrotnienie dźwięku d, a więc dźwięku stanowiącego finalis skali doryckiej. To wyizolowane, akcentowane współbrzmienie pojawia się w zróżnicowanych odcinkach czasowych, dzięki czemu makrorytm tej części staje się swobodny i nieschematyczny.

Do efektu echa, a zatem do środka o wielowiekowej tradycji, nawiązuje Twardowski w drugiej części "Studiów". Nie jest ono tu jednak wprowadzone stereotypowo i jednoznacznie: jego istnienie kompozytor właściwie tylko sugeruje. Granym forte akordom instrumentów dętych towarzyszą - na ogół jako następstwo - wykonywane pianissimo, ale zbudowane z innych już dźwięków, współbrzmienia instrumentów smyczkowych. Sprawia to wrażenie napływającego z oddali, przemienionego echa poprzedniego akordu. Część druga opiera się zasadniczo na tym właśnie pomyśle i jego wariantach; pewnej stagnacji, osiągniętej w ten sposób, przeciwstawia się tu jednak partia instrumentów perkusyjnych. Wnosi ona do omawianej części ruchliwość i niepokój, mimo to jednak trwanie /bardzo dyskretnie urozmaicone!/ przeważa tu nad akcją, a charakter po-

zbawionych zmienności dynamicznej współbrzmień trafnie odpowiada tematyce obrazu /La morte/. Pewnej ilustracyjności można się także doszukać w zakończeniu tej części, w którym kompozytor stosuje zmniejszanie ambitusu, zamieranie tremolanda instrumentów smyczkowych oraz zanikanie akcji w grupie perkusyjnej.

W części ostatniej - obok wskazanej przez kompozytora syntezy środków stosowanych w obu poprzednich częściach - na specjalną uwagę zasługuje collage'owo wkomponowany w całość czterogłosowy chorał instrumentów dętych. Wraz z poprzednimi aluzjami do skali doryckiej oraz efektem echa należy on do mediów archaizujących, których zastosowanie w omawianym utworze wiąże się w sposób naturalny z inspirującymi kompozytora freskami oraz epoką ich powstawania.

W przypadku Mszy elektronicznej B. Schaeffera oraz Trzech studiów wg Giotta R. Twardowskiego daje się zaobserwować ciekawe zjawisko: we współczesnej kompozycji muzycznej wywodzącej się z powstałego w odległej przeszłości dzieła plastycznego dochodzi do integracji dawnych i nowych mediów muzycznych. Spotkanie z inną dziedziną sztuki zadecydowało więc w wysokim stopniu o koncepcji i specyfice obu badanych tu kompozycji.

Ku mistrzom przeszłości zwracają się również inni kompozytorzy współcześni, przy czym swobodna aktywność twórczej fantazji zdolna jest nawet pozornie efemeryczny pierwszy impuls rozwinąć w rozbudowane dzieło sztuki. Inspirującą funkcję namalowanego przez H. Boscha Pokłonu Trzech Króli należałoby uznać jedynie za pretekst służący G. C. Menottiemu /1911/ do stworzenia opery o tytule Amahl and the Night Visitors /1950/; rzecz charakterystyczna: kompozytor jest tu jednocześnie autorem libretta[49]. Warto przypomnieć, że Menotti, uważany obecnie za najwybitniejszego amerykańskiego kompozytora operowego, stosunkowo często two-

rzy również libretta /i to nie tylko do własnych oper!/, a nadto działa jeszcze także jako reżyser[50].

Wyraźnie zracjonalizowane i konstruktywistyczne stanowisko reprezentuje natomiast T. Marco /1942/, który w swojej orkiestrowej kompozycji o tytule Escorial /1974/ odzworował strukturę i geometryczne moduły tego słynnego hiszpańskiego klasztoru /wzniesionego w XVI w. przez Filipa II/[51]. Nasuwa się tu analogia z wspomnianym już wcześniej utworem J. Cage'a /1912/, napisanym na flet bambusowy, flety /z taśmy/ i perkusję, a zatytułowanym Ryoanji /1984/. Jak wyjaśnia kompozytor "Ryoanji - to nazwa świątyni zen-buddyjskiej w Kioto, słynnej z ogrodu skalno-piaskowego. Notacja glissand fletowych odpowiada parametrom kamieni, łącząc punkty w czasoprzestrzeni zdeterminowane przez przypadek. Wykonanie jest jednocześnie bieżące i nagrane wcześniej na taśmie. Akompaniament perkusji przedstawia ścieżki piasku pomiędzy skałami"[52].

Sam I. Strawiński /1882/ odwzorował w Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis na tenor, baryton, chór i orkiestrę /1956/ formę wspaniałej, weneckiej bazyliki Św. Marka. Ponieważ utwór był przeznaczony do wykonania w tej świątyni, zostały w nim uwzględnione - uwarunkowane specyfiką architektoniczną miejsca - również efekty przestrzenne, takie jak echo i pogłos[53]. Komponowanie efektów spacjalnych - w tym również implikowanych akustycznymi warunkami miejsca, w którym utwór ma zostać wykonany - należy już jednak do osobnego działu zagadnień: wchodzi w zakres problemów dotyczących roli przestrzeni w muzyce.

Spośród utworów inspirowanych arcydziełami dawnego malarstwa można tu jeszcze przytoczyć parę przykładów. S. Nigg /1924/ skomponował swój orkiestrowy utwór pt. Hieronymous Bosch /1960/ w oparciu o niepokojące arcydzieło tego malarza, o jego słynny obraz pt. Ogród roskoszy ziemskich[54]. W pierwszej części swojej

VI Symfonii /1948/ G. Antheil /1900-1959/ odwołał się do noszącego tytuł Wolność wiodąca lud na barykady obrazu E. Delacroix[55]. Do wizji F. Goyi nawiązał H. W. Henze /1926/ w fantazji symfonicznej Los Caprichos /1963/[56]. Za muzyczną refleksję na temat życia i śmierci uważa B. Schaeffer orkiestrową Kanconę - Triumf czasu /1972/ napisaną przez H. Birtwistle'a /1934/; u genezy dzieła stało spotkanie kompozytora z noszącym tę nazwę arcydziełem P. Breughla[57]. Z kolei od miedziorytu A. Dürera pochodzi tytuł innego dzieła Birtwistle'a: jest to Melencolia I na klarnet i orkiestrę /1976/[58].

Z grupy przedstawianych tu utworów na specjalną uwagę zasługuje ~~cykl~~ powstały już po 1980 roku, instrumentalny cykl Carceri d'Invenzione /1982-86/ B. Ferneyhougha /1943/, inspirowany graficznymi fantazjami architektonicznymi Invenzioni caprici di carceri G. Piranesiego /działającego w XVIII w. architekta/. Ich odkrycie skłoniło kompozytora do uświadomienia sobie "czym właściwie jest dla wizerunku krawędź; to jest, wobec tak znacznego przepełnienia treści ekspresją, energią eksplozywną i implozywną, ramka w rysunkach Piranesiego była postrzegana albo jako coś zupełnie nie na miejscu /i wówczas w wyobraźni rysunek był kontynuowany w przestrzeni zewnętrznej/, albo też jako rodzaj gwałtu, przy pomocy którego wymuszane było na rysunku samoograniczenie, obce jego naturze". To odpowiadało koncepcji kompozytora, który twierdzi, że w przypadku, gdy "potrafimy wytworzyć dość energii w języku /.../ sztuki, to umiemy /.../ wykonać salto mortale ponad krawędzią wizerunku czy też ponad zakończeniem utworu /.../ i w ten sposób możemy naprawdę modyfikować, zmieniać, ukazywać w innym świetle świat znajdujący się poza obiektem". W grafikach Piranesiego "wzajemnie nie przystające perspektywy zmuszone są do współdziałania, a to przez narzu-

cony im pewien kompozycyjny fortel", stąd ideą inspirowanego tymi rysunkami utworu muzycznego "było wydobycie na jaw potencjału odniesień z materiału zasadniczo inwariantnego". Wypowiedzi na temat Carceli d'Invenzione dopełnia Ferneyhough celnym stwierdzeniem: "Nie miałem absolutnie żadnych intencji ilustracyjnych w mojej kompozycji. Jedyny powód, dla którego użyłem w ogóle tego tytułu, to ten, że był on szczególnie trafnym określeniem moich zainteresowań - że ekspresja w sztuce wywodzi się z ograniczenia"[59].

d/ Inne przykłady

Istnieje też możliwość kreowania jednego utworu inspirowanego obrazami kilku różnych malarzy. Przykład takiego dzieła stanowi pięcioczęściowa kompozycja orkiestrowa o tytule: Shadows and Light /1975/; swoje intencje ujawnia tu sam twórca - E. Siegmeister /1909/ dodając jednoznaczny podtytuł: Homage to Five Paintings. Kolejne człony cyklu odpowiadają pięciu malowidłom zestawionym zgodnie z zasadą różnorodności. Część pierwsza, jako odpowiednik obrazu "Toilers of the Sea" A. Rydera, utrzymana jest w tempie wolnym /andante/, a zgodnie z nastrojem pierwowzoru dominują w niej śpiewne motywy zainicjowane przez obój i realizowane następnie w grupie instrumentów dętych drewnianych. Efekt zaskoczenia osiąga kompozytor wprowadzając dwie krótko przygotowywane kulminacje dynamiki oraz gęstości /w układzie wertykalnym/. Następna część to jeszcze jeden przykład właściwej muzykom fascynacji malarstwem P. Kleego! Wybranym obrazem jest "All Around the Fish", a swoje związane z nim wrażenia wyraził kompozytor w muzyce o żartobliwym charakterze /liczne szesnastkowe figuracje wykonywane staccato, tempo allegretto, aluzje do jazzu/. Teraz następuje najszybsza w całym utworze część środkowa, którą należy grać allegro con spirito, alla mar-

cia. Odniesiona do patronującego jej obrazu - jest nim "The Great Parade F. Legera - stanowi typowy przykład ilustracyjności /może nawet nieco naiwnej/. Uprzywilejowana została tu perkusja z dużą ilością memranofonów oraz instrumenty dęte, a wprowadzane w grupie instrumentów smyczkowych pizzicato służy podkreślaniu ukształtowań rytmicznych. Idąc dalej: Woman arranging Flowers E. Degasa zdecydowanie kontrastuje z poprzednim obrazem w zakresie tematu oraz ujęcia, toteż odpowiadająca jej czwarta część cyklu utrzymana jest w tempie adagio a rozpoczyna ją i kończy swego rodzaju prosty chór traktowanych solowo instrumentów smyczkowych. Część finałowa stanowi rodzaj hołdu, którego przedmiotem jest obraz V. van Gogha - "Starry Night", toteż kompozytor zajął się tu przede wszystkim rozwiązaniami kolorystycznymi i fakturalnymi /przykładem mogą być dobarwiane klarnetem tremola w niskich rejestrach smyczków oraz wprowadzane w wysokim rejestrze orkiestry, a brzmiące jak rozbłyski, wybuchy szybkich figuracji, a także akordy grane staccato i jednocześnie z akcentem/. Nazwy części pokrywają się z tytułami obrazów lub do nich nawiązują. To ostatnie stwierdzenie dotyczy części pierwszej: "Night Ship" oraz czwartej: "Blind Woman Arranging Flowers".

Innym orkiestrowym utworem, który został skomponowany w wyniku spotkania z dziełami plastycznymi nie jednego, lecz kilku twórców, jest American Triptych: Three Studies in Texture /1969/ G. Schullera /1925/. Pierwszą część - o tytule "Calder's Four Directions" - inspirowały słynne ruchome rzeźby tego twórcy /"mobiles"/; w muzyce odpowiada im trójwymiarowy kontrapunkt przestrzenny /b. ciekawy pomysł!/, co zostało zrealizowane drogą odpowiedniego rozmieszczenia na estradzie grup instrumentalnych, grających serialne melodie. Koncepcja drugiej części - nazywającej się "Pollock's Out of the Web" - wywodzi się ze stosowanej

przez J. Pollocka metody "drippingu", której odpowiada tu aleatoryczny rozrzut nut i barw dźwiękowych. Część ostatnia - "Davis's Swing Landscape" - to muzyczna impresja dopełniająca noszący tę nazwę słynny obraz. Przedstawione są na nim symultanicznie formy barwne, fragmenciki aludujące do ukształtowań naturalnych lub urbanistycznych, co stwarza - jak stwierdza J. Ashbery - znakomitą iluzję dynamicznej, rozwijającej się przestrzeni[60]. W części inspirowanej obrazem S. Davisa posłużył się kompozytor wzbogaconą techniką jazzową, przy czym zastosowane tu zostały trzy różne tempa[61].

Dla szerszego zobrazowania badanego zagadnienia zostaną tu jeszcze wymienione inne wybrane kompozycje muzyczne inspirowane dziełami plastycznymi. W napisanym przez E. Browna /1926/ Calder Piece /1965/ dla czterech perkusistów muzyka dopełnia dyskretnie mobile A. Caldera. Do orientalnych fresków odwołał się natomiast Sh. I. Matsushita /1922/ tworząc Fresque sonore na siedem instrumentów /1967/; w centrum uwagi kompozytora znalazły się tu zróżnicowane barwy instrumentalne oraz ich usytuowanie w przestrzeni akustycznej. Z kolei każda z czterech części Fresków symfonicznych /1964/ K. Serockiego /1922-1981/ reprezentuje jakiś nieurzeczywistniony fresk wyimaginowany przez samego twórcę. P. Creston /1906/, pragnąc wyrazić swój zachwyt dla dzieł H. Moore'a, napisał Chthonic Ode /1965/ na orkiestrę; utwór wysławiający w lapidarnie dysonansowych harmoniach podziwiane przez kompozytora rzeźby: owe jakby bóstwa świata podziemnego[62].

Nową architektoniczną wizję przestrzeni dźwiękowej pragnął stworzyć T. Olah /1928/, komponując dzieło orkiestrowe zatytułowane Columna infinita /Hommage à Brancusi/ /1962/, a inspirowane rzeźbą wielkiego współczesnego twórcy rumuńskiego[63]. Za próbę odtworzenia środkami muzycznymi wrażeń wywołanych przez jeden

z rysunków R. Domata, a konkretnie: przez The Afternoon of Dracoula, uważa R. Moran /1937/ swój kameralny utwór o analogicznym tytule: L'Après-midi du Dracoula /1966/[64]. Dla G. Benjamina /1960/ jednym z dzieł inspirujących jego orkiestrowy utwór pt. Ringed by the Flat Horizon /1980/ była "pełna dramatyzmu fotogryfia burzy z piorunami nad pustynią w stanie Nowy Meksyk"[65] /trzeba przyznać, że temat zdjęcia - odpowiednio ujęty - mógł wręcz sprowokować inwencję twórczą kompozytora!/. A. Richard /1944/ w kameralnej Etude sur le carré rouge /1986/, odwołującej się do słynnego obrazu K. Malewicza, stara się wywołać u odbiorcy nie tylko wrażenia muzyczne, lecz również skojarzenia ze sztukami plastycznymi[66]. Czterem hiszpańskim malarzom /są to E. Chillida, E. Sempere, L. Munoz i M. Rivera/ poświęcił zaprzyjaźniony z nimi C. Halffter /1930/ swój utwór pt. Tiempo para Espacios na klawesyn i 12 instrumentów smyczkowych /1974/. Kompozytor założył możliwość wzbogacenia obrazów tych malarzy o wymiar czasu i starał się tego dokonać dobierając środki muzyczne odpowiadające naturze ich twórczości. W celu bliższego wyjaśnienia zastosowanej przez Halfftera metody zostanie tu przytoczony fragment dołączonego do utworu komentarza autorskiego: "W części poświęconej Manuelowi Rivera powracam do idei lustra, która była już podstawą jednego z moich wcześniejszych utworów. W ten sposób udało mi się, jak sądzę, jednym pociągnięciem scharakteryzować całą twórczość Rivery. Owa zasada lustra na gruncie muzycznym polega na ustawicznym powtarzaniu jednego i tego samego 'obrazu dźwiękowego', który przez owe powtórzenia staje się coraz mniej ostry i rzeczywisty"[67].

e/ Ogólniejsze spostrzeżenia

Po przeanalizowaniu wybranych współczesnych kompozycji muzycznych inspirowanych konkretnym dziełem plastycznym należy stwier-

dzić, że badany obszar zagadnień cechuje wieloaspektowa różnorodność stosowanych przez kompozytorów rozwiązań. Jako źródło inspiracji funkcjonują tu dzieła współczesne, a także kreowane w przeszłości; mogą się one wywodzić z kręgu sztuki europejskiej, amerykańskiej czy dalekowschodniej /niewykluczone, że również ze sztuki afrykańskiej czy australijskiej/, a obok realnie istniejących mogą to być nawet dzieła wyimaginowane /Serocki!/. U genezy kreowanych tą drogą utworów muzycznych stoją nie tylko malowidła, lecz także dzieła z zakresu architektury czy rzeźby. Kompozytorzy zwracają się często w stronę powszechnie podziwianych arcydzieł, lecz źródłem inspiracji bywają również mniej znane dzieła /tworzone np. przez przyjaciół/.

W wyniku spotkania kompozytora z inspirującym go dziełem plastycznym powstają miniatury instrumentalne oraz opery; utwory kameralne, chóralne, orkiestrowe i elektroniczne, a także dzieła łączące w różny sposób te środki wykonawcze, aż po zestawienie chóru chłopięcego z muzyką elektroniczną /Missa elettronica B. Schaeffera/.

Tym, co w dziele plastycznym działa na kompozytora najintensywniej, może być aura emocjonalno-wrażeniowa, skojarzenia ze zjawiskami muzycznymi lub ogólniej - brzmieniowymi, faktura, temat, idea artystyczna lub humanistyczna /Guernica/, struktury, rozwiązania formalne /zwłaszcza w przypadku architektury/ etc. Czasem może działać nawet przelotne wrażenie, które ma jednak tę zaletę, że wywołuje dźwiękowe asocjacje implikujące pomysły muzyczne oraz aktywność twórczą kompozytora i stwarza sprzyjający jej klimat.

Zróżnicowane są również powiązania dzieł plastycznych z inspirowanymi przez nie utworami muzycznymi. Kompozytor może zmierzać: ku skomentowaniu pierwowzoru, ku oddaniu dźwiękami jego ekspresji

ku stworzenu jego brzmieniowego odpowiednika, ku próbom ilustracyjności[68], ku wzbogaceniu obrazów o muzyczny wymiar czasu /Halffter/ lub ku zbliżeniu percepcji swego utworu do odbioru dzieła plastycznego. Może też dążyć do odwzorowania faktury, do translacji środków wizualnych na audytywne lub do uchwycenia w sposób subiektywny muzyki przepełniającej - zdaniem kompozytora - dane dzieło plastyczne. Celem kompozytora może również być nadanie dźwiękowego kształtu wrażeniom wywołanym przez podziwiany pierwowzór albo zaadaptowanie zastosowanej w nim techniki, a nawet przejęcie formy /zwłaszcza w przypadku dzieła architektonicznego/. Skomponowane zostały już nawet sui generis muzyczne refleksje wywołane przez obraz /Triumf czasu Breughla/ lub rysunek /Invenzioni caprici di carceri Piranesiego/. Utwór muzyczny bywa też czasami rodzajem hołdu złożonego jednemu czy nawet kolejno kilku wybranym obrazom /tak powstały kompozycje Siegmeistera i Schullera/.

W badanych dziełach muzycznych odmiennie kształtują się również odniesienia do plastycznego pierwowzoru, a stopień filiacji różnicuje się w zależności od decyzji kompozytora i obranej przez niego metody twórczej, a także w wyniku jego uzdolnień kreacyjnych oraz indywidualnej inwencji. Istnieją utwory muzyczne dość ściśle zdeterminowane przez własne źródło inspiracji; zdarza się jednak także, iż stanowi ono jedynie pierwszy impuls, niemal pretekst, któremu dzieło muzyczne zawdzięcza zaledwie wstępny zarys czy kilka prekompozycyjnych pomysłów, po czym rozwija się już spontanicznie, w całkowitej niezależności od pierwowzoru, posłuszne jedynie własnym, wraz z nim kształtującym się prawom, ideom i celom /Missa elettronica Schaeffera/.

Dla kompozytorów współczesnych prawdziwym ewenementem okazały się dokonania P. Kleego: wśród dzieł plastycznych inspirujących

utwory muzyczne to jego malowidła spotyka się najczęściej. W pewnej mierze można to zjawisko wyjaśnić. Dzięki posiadanym przez P. Kleego muzycznym uzdolnieniom, zainteresowaniom i wykształceniu obecność muzyki w jego sztuce jest - jak twierdzą niektórzy kompozytorzy - wyraźnie wyczuwalna. Istotne znaczenie ma tu przypuszczalnie również współtworząca obraz gra fantazji i wyobraźni patrzącego nań muzyka. Przewidywał to zresztą po części sam Klee, gdyż pisał: "może się zdarzyć, że ktoś zobaczy w moim obrazie rzeczy, których ja sam tam nie widzę"[69]. Truizmem jednak byłoby stwierdzenie, że dzieła plastyczne innych twórców znacznie rzadziej stają się źródłem inspiracji dla kompozytorów. Zarysowuje się tutaj przypuszczenie, że mogą istnieć dzieła plastyczne odpowiadające swego rodzaju prazasadom wspólnym sztuce rozumianej jako całość, pozornie zapomnianym archetypom, które pobudzając inwencję kompozytorów przyjmują w ich wyobraźni kształt muzyczny.

Kompozytorzy właściwie nie wymagają słuchania utworu inspirowanego dziełem plastycznym i jednoczesnego oglądania pierwowzoru. Można jednak przyjąć, że zakładają wcześniejszą znajomość tego pierwowzoru i odtwarzanie go w wyobraźni w czasie słuchania kompozycji. Utwór muzyczny wzbogacają wówczas /lub zakłócają!/ nowe warstwy i środki działania, a między obydwoma dziełami wytwarza się złożona, niejednokrotnie nawet konfliktowa gra relacji. Można tu już dostrzec swego rodzaju zapowiedź odbioru dzieł audiowizualnych.

Dzieło współczesnego kompozytora hołdem dla artysty plastyka

Zainteresowanie kompozytora może nie tylko koncentrować się wokół wybranego, jednego dzieła plastycznego czy też ich grupy, lecz również może dotyczyć całokształtu dokonań danego twórcy i dalej: jego osobowości. Daje się to zaobserwować już w przypad-

ku takich wzmiankowanych poprzednio utworów muzycznych jak Hieronymous Bosch S. Nigga, Chthonic Ode P. Crestona czy Tiempo para Espacios C. Halfftera.

Do typowych kompozycji tego rodzaju należy natomiast dE KOONING /1963/ M. Feldmana /1926-1988/, dzieło z serii poświęconej różnym współczesnym malarzom amerakańskim. Willem de Kooning /1904/, twórca o orientacji ekspresjonistycznej, to jeden z najznakomitszych przedstawicieli szkoły nowojorskiej. Jako malarz ewoluował on od ujęć realistyczno-symbolicznych ku abstrakcji niegeometrycznej z elementami figuracyjności, nazwanej przez M. Ragona "figuration autre". O twórczości tego artysty tak pisze A. Radajewski: "Gwałtowność i tytaniczność malarskiego odruchu de Kooninga /.../ przypomina pejzaże Van Gogha, a jeszcze bardziej niektóre obrazy Soutine'a z ich tragiczną identycznością farby i ciała. To, co widzimy na płótnach de Kooninga, jawi się nam raz jako grubo nałożona farba, raz jako zniekształcone i zmarnowane ciała ludzkich postaci, których zarysy odczytujemy wśród pozornie chaotycznych krech, plam i zacieków farby"[70].

Utwór muzyczny poświęcony temu malarzowi przez Feldmana skomponowany został z barw waltorni, wibrafonu /z wyłączonym silniczkiem wibracyjnym/, dzwonów, wielkiego bębna, średniego bębna tenorowego, krotali, fortepianu, czelesty, skrzypiec i wiolonczeli. Kompozycję opublikowało C. F. Peters Corporation w 1963 roku w Nowym Jorku. Feldman nie ustalił tempa i czasu trwania utworu, zaznaczył tylko, że należy go grać bardzo cicho, a ozdobniki wykonywać bardzo powoli. Specyficzne, przytłumione brzmienie waltorni, skrzypiec oraz wiolonczeli wynika z zastosowania tu gry con sordino. Faktura sprowadza się do sekwencji pojedynczych dźwięków lub współbrzmień o małej ilości składników. Te dwa rodzaje elementów tworzą /zaznaczony przerywaną linią/ ciąg na-

stępstw, przy czym każde nowe wejście dźwięku czy współbrzmienia jest lekko podkreślone dynamicznie oraz wykonywane przez inny kolejny instrument: rozpoczyna on grę w tym momencie, gdy poprzednie zjawisko dźwiękowe zaczyna niknąć. Kompozytor zminimalizował tu ekstremalnie zasób środków: w instrumentach perkusyjnych pojawiają się czasem tryle, a w smyczkowych - flażolety oraz na zmianę gra arco i pizzicato. Powolny - jak można odgadnąć - tok utworu zatrzymują parokrotnie pauzy generalne, co sprawia wrażenie sui generis zamierania muzyki. "Klimat kompozycji ... jest liryczno-poetycki, a dynamika nie wykracza poza pianissimo, tj. zakres intensywności, w którym przeważnie porusza się myśl twórcza Feldmana, znajdując w nim nieskończone niuanse"[71]. W przypadku omawianego utworu doszło do paradoksalnego spotkania dwóch - właściwie przeciwstawnych - typów ekspresji: tym samym celom służy u de Kooninga "gwałtowność i tytaniczność", a u Feldmana - właściwe mu, najdelikatniejsze, najbardziej wysublimowane środki w nieprzewidywalnym bogactwie swej różnorodności.

J. Cage /1912/ natomiast - jak to już było wspomniane - skomponował Music for Marcel Duchamp na fortepian preparowany /1947/, aby uczcić malarza, którego naczelna dewiza życiowa "nigdy się nie powtarzać" wyraża głębokie pragnienie wielu współczesnych twórców. Co charakterystyczne: wkrótce po śmierci Duchampa John Cage złożył mu oryginalny hołd, tworząc paramuzyczną kompozycję "Not wanting to say anything about Marcel" /1969/. Stanowiły ją komplety dających się przeszeregowywać, równolegle ułożonych plansz z pleksiglasu, pokrytych pozamuzycznymi znakami graficznymi. Związek tego pomysłu z prowadzonymi m. in. przez Cage'a poszukiwaniami nowych rozwiązań w zakresie notacji muzycznej jest oczywisty i wskazuje na dokonujące się między muzyką i sztukami plastycznymi dwukierunkowe inspiracje.

Radykalizm postawy W. Strzemińskiego /1893-1952/ i podjęta przez niego próba zanegowania właściwej sztuce europejskiej i - zdawać by się mogło - niepodważalnej zasady kontrastu zainteresowała kompozytorów późniejszych generacji swą śmiałością i zbieżnością z ich własnymi poszukiwaniami. Jednym z rezultatów takiego spotkania jest utwór B. Schäffera "Hommage à Strzemiński" /1967/ zrealizowany jako kompozycja konkretna na taśmę stereo. Dzieło to powstało z materiału nagranego do muzyki filmowej "Władysław Strzemiński" i stanowi collage uzyskany z mowy oraz dźwięków instrumentalnych i wokalnych[73]. Dzięki specjalnym przetworzeniom elektroakustycznym udało się tu uzyskać ciekawy efekt: kunsztownie przekształconym głosem śpiewaczki Izy Jasińskiej mówi pozornie sam Strzemiński intymnie i po cichu własny tekst[74].

Kompozytorami, którzy - podobnie jak S. Nigg - ofiarowali swoje utwory prekursorowi surrealizmu są: L. A. Hiller /1924/, twórca orkiestrowego dzieła pt. A Triptych for Hieronymus /1966/[75] oraz S. Krupowicz /1952/, którego zrealizowana na taśmie kompozycja nosi nazwę Tako rzecze Bosch /1985/[76]. Swoje dedykacyjne dzieła jednoznacznie poświęcili malarzom również inni współcześni kompozytorzy; są to m. in.: P. Kolman /Hommage à Kandinsky na kwartet smyczkowy, 1964/, S. Veress /Hommage à Paul Klee na instrumenty, 1951/, J. P. Guézec /Suite pour Mondrian na orkiestrę, 1962/, A. Clementi /Blitz, Hommage à Marcel Duchamp na orkiestrę, 1973/, P. Nørgaard /Hommage à Chagall na pięć instrumentów, 1953/ oraz L. Nono /Omaggio a Vedova na taśmę, 1960 oraz A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili na orkiestrę, 1984/.

Wybitne osiągnięcia artysty plastyka lub jego szczególnie dramatyczny życiorys mogą także stać się przyczyną powstania dzieła muzycznego. Oto parę przykładów. Egzotyczne losy P. Gauguina stanowią temat opery J. Gardnera /1917/ zatytułowanej The

Moon and Sixpence /1957/, a opartej na powieści W. S. Maughama. W kantacie Meditation über die Totenmaske von Amedeo Modigliani /1962/ W. Vogel /1896-1984/ pragnie nadać słyszalną postać wizualnej sztuce Modiglianiego i "namalować" dźwiękami dramatyczny bieg jego życia: skromne początki, samobójstwo umiłowanej modelki Jeanne i śmierć w Paryżu u progu sukcesu. Zastosowane tu przez kompozytora media to m.in. skala dwunastotonowa, serialne rozdysponowanie charakterystycznych interwali, a zwłaszcza rozległe, atonalne skoki symbolizujące typowe dla malarstwa Modiglianiego wydłużone twarze /przypominające głowy z obrazów el Greca!/. Innemu wybitnemu malarzowi współczesnemu swoją surrealistyczną kantatę pt. Bonjour Max Ernst na chór mieszany i orkiestrę /1962/ poświęca N. V. Bentzon /1919/.

Ku mistrzom dawnej sztuki włoskiej zwrócili się dwaj inni kompozytorzy. A. Hovhaness /1911/ w poemacie symfonicznym o tytule Fra Angelico /1967/ złożył swego rodzaju hołd podziwianemu przez siebie twórcy mistycznych obrazów, a tytułową postacią skomponowanej przez D. Lesura /1909/ opery Andrea del Sarto /1949/ jest malarz florencki znany jako Andrea senza errore[77]. Operę pt. Wit Stwosz /1974/ skomponował natomiast polski twórca - J. Świder /1930/.

Należy tu jeszcze wspomnieć o znakomitym i najbardziej znanym dziele tego rodzaju, mimo że pochodzi ono z 1935 roku, a więc sprzed badanego okresu. Jest to Mathis der Maler P. Hindemitha /1895/, opera w siedmiu obrazach, do której libretto napisał sam kompozytor. Tytułowy bohater to Mathis Neithardt /1460-1528/, zwany też Mathiasem z Grünewaldu, a kulminację opery stanowi wizja, w czasie której widział on kuszenie Świętego Antoniego. Wizja ta miała zostać uwieczniona przez artystę w słynnym tryptyku, znajdującym się w kościele w Isenheim. Właściwą epoce i postaci atmosferę oddał kompozytor dzięki wprowadzeniu do opery

melodyki chorału grgoriańskiego, chorałów protestanckich oraz starych pieśni ludowych, przy czym głosy solistów poprowadził na wzór instrumentów koncertujących w concerto grosso[78]. Te media połączył z bliższymi współczesności środkami działania muzycznego, zwłaszcza z symfoniką późnego romantyzmu /Bruckner/[79].

Kompozytorzy, jakby nie czekając na osąd historii i niezależnie od niego, ofiarowują swoje utwory także współczesnym twórcom z dziedziny plastyki; dokonują przy tym wyboru na podstawie indywidualnych upodobań oraz subiektywnych ocen i własnych kryteriów. Wybitna kompozycja muzyczna może więc stanowić nie tylko hołd, lecz także osobliwy argument przemawiający na rzecz ważkości dokonań uhonorowanego nią twórcy.

Ilość utworów muzycznych poświęconych wielkim malarzom przewyższa znacznie liczbę analogicznych dzieł napisanych w hołdzie wybitnym kompozytorom. Istnienie, ilość i różnorodność współczesnych dzieł muzycznych tworzonych jako wyraz podziwu lub przyjaźni kompozytora wobec twórcy z dziedziny sztuk plastycznych stanowi zastanawiające i symptomatyczne zjawisko. Potwierdza ono występowanie rzeczywistych paralelizmów między artystycznymi ideałami i dokonaniami twórców działających w obu bliskich sobie dziedzinach sztuki.

Media i techniki o plastycznym rodowodzie we współczesnych kompozycjach muzycznych

Przebadanie problematyki warsztatu współczesnego kompozytora pozwoliło na stwierdzenie, że niektóre środki i techniki właściwe sztukom plastycznym bywają stosowane - po zaadaptowaniu - w pracy nad utworami muzycznymi. Dzieje się tak, gdyż w sztuce możliwa jest odwracalność zamiany abstrakcji na konkret z jednoczesnym przenoszeniem niektórych wyników tego procesu do innej

dziedziny artystycznej. Należy więc również pod tym kątem rozpatrzyć zagadnienie inspiracji plastycznych w muzyce współczesnej.

a/ Złoty podział

Złoty podział - znany też złotą proporcją, złotym cięciem lub podziałem harmonicznym - jest zasadą proporcji polegającą na podziale liczby na dwie różne części, z których mniejsza pozostaje w takim stosunku do większej, jak większa do całości. Zasada ta należy do znanych założeń estetyki klasycznej. Trzeba tu dodać, że artysta w pracy nad dziełem nie dąży na ogół ku rygorystycznemu przestrzeganiu ścisłości obliczeń, lecz raczej preferuje ich swobodną interpretację, dostosowywaną do powstającego dzieła. Można się tu powołać na A. Dürera, który "zajmował /.../ w teorii proporcji stanowisko empiryczne: obliczał proporcje, ale na podstawie doświadczenia, a nie apriorycznych dociekań, /.../ sądził, że obliczanie nie jest dyrektywą twórczości, lecz tylko przygotowaniem do niej. Takim ujęciem znajdował właściwy środek między kanonem a anarchią"[80]. Dla kompozytorów atrakcyjną i funkcjonalną wersją złotej proporcji jest ciąg Fibonacciego "/gdzie każdy następny wyraz jest sumą dwu poprzednich wyrazów/: 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 : 55 : 89 itd.".

Zgodnie z teorią E. Lendvaia zasada złotej proporcji, również w postaci ciągu Fibonacciego, daje się odnaleźć w twórczości B. Bartóka /1881-1945/. Tu można zatrzymać się przy III Koncercie fortepianowym /1945/, który jest ostatnim z ukończonych dzieł kompozytora, a przy tym pochodzi z roku rozpoczynającego już okres badany w tej pracy. Temat poboczny pierwszej części Koncertu kończy się imitacjami opartymi o "akord Bartókowski"[81], który jest tu bardzo wyraźnie słyszalny tak w ekspozycji, jak w repryzie. Ten ulubiony przez kompozytora akord wywodzi się z sumowania małej tercji /trzy półtony/ i czystej kwarty /pięć półtonów/

w ramach małej seksty /osiem półtonów/, czyli z sekwencji interwałów odpowiadających kolejnym liczbom ciągu Fibonacciego. /W wyniku zestawienia tej struktury z jej odwróceniem - przy zachowaniu wspólnej kwarty jako osi symetrii - powstaje symultatywny akord dur-moll, czyli właściwy "akord Bartókowski"/. Warto tu jeszcze zwrócić uwagę na proporcje, jakim odpowiada forma tej części: przetworzenie ma 43 takty, ekspozycja - 74, repryza wchodzi po 117. takcie, a cała część ma 187 taktów. Te liczby, ułożone kolejno, dają właściwie ciąg Fibonacciego; jedynie ostatnia z nich różni się minimalnie /zaledwie o cztery takty/ od ściśle wyliczonej sumy dwu poprzednich wartości. W tym niewielkim odchyleniu przejawiła się naturalna w sztuce tendencja zmierzająca ku swobodnemu dostosowywaniu reguł do potrzeb tworzonego dzieła.

Wzorem swego genialnego rodaka złotą proporcję zastosował również G. Darvas /1911/ w orkiestrowym utworze o znamiennym tytule: Sectio aurea /1964/. W napisanej na fortepian i taśmę magnetofonową kompozycji pt. Concerto /1971/ środkiem tym posłużył się również inny kompozytor pochodzenia węgierskiego - Sz. Kesztényi /1939/. Z komentarza do utworu można się dowiedzieć, że dzieło to "zawiera wizję dźwiękowo-formalną polegającą na przeciwstawieniu totalnego układu złotej proporcji materiałowi muzycznemu improwizowanemu"[82]. Środek ten bywa stosowany także po 1980 roku: użył go m. in. C. Miereanu /1943/ w skomponowanym dla perkusisty utworze o tytule Aksakor /1982/[83].

Z kolei Il Canto Sospeso na sopran, alt, tenor, chór mieszany i orkiestrę /1956/ L. Nono /1924/ opiera się m. in. na serii wysokości dźwiękowych ułożonej w oparciu o zasadę ciągu Fibonacciego[84]. Natomiast E. Krenek /1900/ w Quaestio Temporis na orkiestrę kameralną /1959/ bardzo pomysłowo podporządkował liczbom Fibonacciego organizację czasu. Szybkość kolejnych części wyznaczają

tu metronomiczne wartości ćwierćnut odpowiadające dziesięciokrotnie zwiększonym sześciu kolejnym wyznacznikom ciągu, co daje takie oto następstwo: 20, 30, 50, 80, 130 i 210. Ta stosunkowo kunsztowna konstrukcja agogiczna wiąże się z doprowadzeniem w finale do sytuacji skrajnej: szybkość przebiegu dochodzi do czternastu kolejnych impulsów dźwiękowych na sekundę /!/ i to w odniesieniu do partii pojedynczego instrumentu[85]. Można tu jeszcze odnotować skomponowany przez Krenka utwór o tytule Fibonacci Mobile na kwartet smyczkowy, fortepian na 4 ręce i koordynara /1964/, a także dzieła innych twórców: Klavierstück IX /1961/ K. Stockhausena /1928/, Fibonacciana, koncert na flet i orkiestrę /1969/ C. Halfftera /1930/[86] oraz komputerową kompozycję K. Furukawy /1943/ - Mrs. M., Her Geometrization /1985/. Warto przedstawić rozwiązania, które dzięki możliwościom najnowszej technologii zastosowane zostały w ostatnim z wymienionych utworów. Oto fragment komentarza: "wszystkie odcinki czasowe /długość nut i pauz, podział na 'komórki'/ wywodzą się z ciągu Fibonacciego; nałożenia i warstwy o zróżnicowanych proporcjach, uzyskane przez stały podział, wymagają ścisłych wyliczeń komputera: 13 segmentów zostało rozmieszczonych równolegle, w pięciu warstwach, w 13 komórkach o 13 nutach lub pauzach każda; zostały one następnie wyselekcjonowane i rozmieszczone zgodnie z potrzebami tej kompozycji". Furukawa przyjął taką koncepcję po wstępnym przebadaniu dualizmu struktur periodycznych i nieperiodycznych, wynikłych z zastosowania ciągu Fibonacciego. U genezy utworu stały jego przekonania, zgodnie z którymi: "człowiek otoczony jest przygniatającą i chaotyczną złożonością, której nie może sobie wyobrazić ani zrozumieć. Mimo to wciąż szuka wzajemnych powiązań, aby odnaleźć w końcu samego siebie"[87].

Regularność wyrażona w postaci złotego podziału oraz jego

funkcjonalnego wariantu, jakim jest ciąg Fibonacciego, odznacza się wysokim stopniem uogólnienia, a dzięki temu kryje w sobie wiele możliwych konkretyzacji, także - konkretyzacji dotychczas jeszcze nie realizowanych. Złota proporcja wnosi do muzyki współczesnej pewien element niezbędnego ładu, a jednocześnie aluduje do klasycznego pojęcia piękna i związanych z nim doznań oraz wyobrażeń wizualnych. W przypadku złotej proporcji spotkanie plastyki z muzyką stanowi jednocześnie przykład przenikania do sztuki prawidłowości funkcjonujących w przyrodzie, stąd przypuszczenie, że artysta może je odnaleźć we właściwy sobie sposób równolegle do poznania naukowego i od niego niezależnie.

b/ Technika collage'u

W sztukach plastycznych collage /inaczej: papiers collés/ to połączenie w ramach obrazu heterogenicznych materiałów z elementami rysunku lub/i malarstwa[88]. Najwcześniejsze collage'e plastyczne pochodzą z 1912 roku, a ich autorami są G. Braque /jego Martwą naturę z kompotierką uważa się za pierwszą tego typu kompozycję/ oraz P. Picasso[89].

U. Czartoryska podkreśla charakterystyczną zbieżność pomiędzy istotą collage'u a wyobrażeniem o "świecie niespójnym, zmąconym, targanym sprzecznościami"[90], a w słowach M.Ernsta, który uważa tego rodzaju kompozycję za spotkanie "na płaszczyźnie nieporozumienia dwu odległych realności"[91], pobrzmiewa echo krytycznych wypowiedzi psychologa czy socjologa.

Przekaz artystyczny, dzięki właściwej sztuce dwoistej zdolności stwarzania i odtwarzania, może bowiem odwzorowywać nie tylko przyrodę czy wszechświat, lecz także świat cywilizacji i kultury w całej jego złożoności. Właściwa dwudziestemu stuleciu narastająca kumulacja sprzeczności i konfliktów również sztuce współczesnej nadaje specyficzne piętno, stąd w twórczości wielu

artystów można dostrzec rodzaj zaszyfrowanej diagnozy postawionej społeczeństwu.

Kompozytorów technika collage'u zainteresowała zasadniczo znacznie później, gdyż właściwie dopiero powstanie i rozwój muzyki konkretnej i elektronicznej stworzyły odpowiednie po temu warunki. /Pierwszy koncert muzyki konkretnej odbył się w 1950 roku./ Zdaniem A. Skrzyńskiej collage muzyczny jest "kompozycją dźwiękową złożoną, niejednolitą pod względem materiałowym i stylistycznym, zawierającą elementy muzyczne w tradycyjnym sensie /często są to wręcz cytaty z utworów muzycznych/, a także struktury dźwiękowe oryginalne, obok nich - różnego rodzaju dźwięki konkretne o charakterze anegdotycznym, czasem głoski mowy, poszczególne słowa, frazy itp."[92].

Należy tu osobno rozpatrzyć problem cytatu. H. Eimert, wybitny wsółczesny kompozytor i teoretyk, próbował wyłączyć cytat spośród środków stosowanych w ramach techniki collage'u. Nie jest to jednak uzasadnione, natomiast implikuje dodatkowe trudności, zwłaszcza od momentu, gdy ok. 1955 zaczęto wprowadzać do tego rodzaju utworów wymawianie słów, sylab i głosek. Powracając do analogii z plastyką można tu powołać się na "Venus" Velasqueza wkomponowaną - jako swego rodzaju cytat - w jeden z obrazów R. Rauschenberga. W kwestii cytatu stanowisko przeciwne poglądom Eimerta zajmuje Z. Lissa. Jej zdaniem najstarszą ze wstępnych form collage'u jest "metoda cytatu, która polega na włączeniu w tok utworu jakiegoś wycinka z cudzego utworu /.../ i to z określonymi funkcjami semantycznej natury /.../. Powstająca w ten sposób polistylistyka ma pomóc w interpretacji owych funkcji /.../. Funkcja cytatu może sprowadzić się zatem do symbolu określonych treści /.../ /np. akord tristanowski w Meistersingerach Wagnera, w Albert Herring Brittena, w Lirycznej suicie Berga /.../ /; cy-

tat może występować jako środek reprezentujący odległe czasy /.../, jako symbol grozy /np. cytat z Dies irae w Symfonii Dantejskiej Liszta czy też w Canti di prigionia Dallapiccoli/; może być reminiscencją określonych konkretnych treści /.../; wreszcie może grać rolę parodiującą, np. /.../ w El sombrero de tres picos De Falli. W tych wszystkich wypadkach cytat kieruje nas w dwie różne strony: na utwór pierwotny, z którego cytat sam pochodzi, i na utwór nowy, w którym w zupełnie nowej roli funkcjonuje. W tym ostatnim przypadku cytat uzyskuje pewien dodatkowy ładunek semiotyczny, staje się znakiem czegoś innego niż swojej własnej struktury dźwiękowej"[93].

Uczona uważa, że technika collage'u stanowi najjaskrawszą postać polistylistyki współczesnej, a jej źródła to cytat oraz "aluzyjność stylistyczna w typie Strawińskiego". Collage łączy przy tym "ze sobą nie tylko różne historyczne style, ale i heterogeniczne elementy sfery słuchowej, a więc: muzyczne, elektroniczne, wielorakie hałasy rzeczywistości i elementy mowy ludzkiej. Doprowadza zatem swoistą 'spójność elementów niespójnych' do krańcowej postaci. /.../ W utworze Zygmunta Krauzego, zatytułowanym Recital pojawia się około 40 cytatów z najróżniejszych stylów muzycznych, /.../ styl przestaje być reprezentacją czasu i środowiska, zostaje zdegradowany do czystej przedmiotowości, obrany ze swego ładunku informacji, /.../ staje się czystym, ahistorycznym surowcem dla nowego utworu. Różnorodne cytaty działają tu na zasadzie zaskoczenia, a więc pewnego rodzaju dysonansu intelektualnego. /.../

Podobnie jak w wypadku pojedynczego cytatu, cytaty w collage'u reprezentują materiał prefabrykowany, "antefacta muzyczne". I co istotne: "jedynym łącznikiem wielorakich cytatów jest własny tekst kompozytora i sposób włączenia cytatów w jego tok. Powstają

przez to nowe konteksty wewnątrz dzieła, które nie rozgrywają się - jak dawniej - pomiędzy poszczególnymi współczynnikami konstrukcji utworu, ale są kontekstami międzyczasowymi, /.../ powstaje nowy typ polemiki wewnętrznej, nowy typ dramatyzmu muzycznego. /.../ Gdy zaś cytaty obejmują także szmery życia, hałasy ulicy, urywki mowy ludzkiej - to można z tego wyczytać tylko jedną intencję: dążenie do podkreślania symultanizmu rzeczy niespójnych, heterogenicznych, jako zasady kompozytorskiej"[94].

Istotę collage'u określa lapidarnie B. Schaeffer: "dowolność materiału i wypadkowość formy" /powstającej na ogół w wyniku sukcesywnego i symultatywnego fonomontażu/ powinny doprowadzić do skomponowania utworu, w którym "nie powiązane ze sobą elementy nie dają żadnego wspólnego mianownika, a jednocześnie w dziele artystycznym jest wyczuwalny cel tego nowego, niezintegrowanego zestawienia". B. Schaeffer - znając collage z własnych doświadczeń kompozytorskich - dochodzi do wniosku, że słyszalność, a zatem i odrębność elementów jest tu zdecydowanie ważniejsza, niż uchwytność całości[95].

Z tych rozważań wyłania się zarys estetyki collage'u oraz stwierdzenie, że collage, funkcjonując zasadniczo jako technika /metoda/, staje się jednocześnie nowym rodzajem formy, nawet w postaci jej specyficznego zanegowania jako tzw. antyforma.

Protest przeciw jednolitości stylistycznej i bunt wobec tradycyjnie rozumianej, konsekwentnie rozwijanej formie /o proporcjonalnie rozmieszczonych narastaniach napięcia, punktach kulminacyjnych i rozładowaniach energii/ zmierza do zapewnienia wyzwolonej fantazji twórczej możliwości swobodnej gry nieoczekiwanymi skojarzeniami, z dopuszczeniem nawet nieprzewidywalnych rezultatów. Są one zależne od rangi talentu twórcy i jego artystycznego /a także życiowego!/ credo. Szczególnie ważne byłyby

te utwory, które, pozorując prowokacyjną zabawę, preferowałyby celowo ostre zderzenie elementów obcych, z natury wykluczających możliwość "harmonijnego" zestawienia, przy czym wzrost napięcia polegałby tu na potęgowaniu konfliktu między sprzecznościami.

Kompozycje muzyczne były nieomal przygotowane na przyjęcie idei collage'u, m.in. dzięki formotwórczej roli kontrastu; wystarczy przypomnieć fugi wielotematowe i formę sonatową. Za ciekawą zapowiedź collage'u można uznać imbroglio, tj. scenę operową, w której równolegle prowadzone wątki muzyczne o różnym rytmie, metrum i charakterze mają wyrazić różnorodność równocześnie przebiegających akcji /np. scena na balu z Don Juana W. A. Mozarta/.

Collage'owe połączenia stosował w swoich utworach Ch. Ives /1874-1954/, genialny prekursor wielu istotnych dla rozwoju muzyki rozwiązań. Już w utworze z 1907 roku, w Central Park in the Dark, zestawił ze sobą dwie jednocześnie grające orkiestry: symfoniczną i rozrywkową, a w The Unanswered Question /1908/ udało mu się osiągnąć ścisłą izolację kilku nałożonych na siebie planów muzycznych drogą ich wyrazistego zróżnicowania nawet pod względem stylistycznym. Z. Lissa widzi pierwsze przykłady collage'y polistylistycznych w jego IV Symfonii /1916/ z fragmentami "banalnej amerykańskiej muzyki rozrywkowej obok cytatów z V Symfonii Beethovena" i w Concord Sonate /1915/ z przytoczonymi zwrotami z utworów Skriabina[96].

Za pierwszy collage sceniczny uchodzi balet E. Satiego /1866 -1925/: Parade /1916/. Został on skomponowany według libretta J. Cocteau, a wystawiony w roku 1917 przez S. Diagilewa ze scenografią P. Picassa[97]. W muzyce tego utworu przekornie i prowokacyjnie zostały przemieszane uderzenia maszyny do pisania, chorał, oklaski i strzał z pistoletu, a w całość został włączony ekscentryczny

teatr rewiowy. Już w tej kompozycji można odnaleźć właściwe późniejszemu collage'owi ludyczne, humorystyczne, a nawet parodystyczne zabarwienie oraz elementy kabaretu.

Właściwy rozwój collage'u w muzyce rozpoczyna się - jak już wspomniano - w połowie dwudziestego stulecia. Technika ta wraz z aleatoryzmem stanowiła naturalny odruch sprzeciwu wobec aktualnego wówczas ścisłego serializmu z jego fanatycznym dążeniem do uporządkowania i determinacji maksymalnej ilości elementów.

O rodzaju collage'u decyduje w pierwszym rzędzie zastosowane tworzywo. B. Schaeffer uwzględnia nawet możliwość posłużenia się materiałem jednorodnym i jako przykład podaje Visage na głos kobiecy i taśmę magnetofonową /1961/ L. Beria /1925/. Partia elektroniczna została tu skonstruowana z nagrań głosu Cathy Berberian, już w punkcie wyjścia bogato różnicowanych fonicznie, a następnie pomysłowo przetwarzanych. Schaeffer uważa, że w odniesieniu do tego rodzaju utworów /zbudowanych z materiału wyraźnie jednorodnego, przynajmniej pod jakimś względem/ należy wprowadzić pojęcie collage'u homogenicznego[98]. Takie rozwiązania można znaleźć również w muzyce instrumentalnej, czysto elektronicznej, a także we wczesnej muzyce konkretnej.

Dla zilustrowania tego problemu - przy jednoczesnym poszerzeniu obszaru badanych zagadnień o lata następujące po 1980 roku - posłużę się analizą fragmentu własnego utworu: czwartej części II Kwartetu smyczkowego o tytule Transgressio /1985/. Utwór ten został opublikowany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie w 1986 roku.

Czwartą część tego kwartetu należy wykonywać con slancio, trwa ona około 3 minut, liczy 46 taktów, a utrzymana jest w metrum $\frac{5}{8}$. Część tę charakteryzuje niezależny przebieg czterech równoległych, indywidualnych akcji instrumentalnych, a o jej specyfice decydują

wybuchy przyspieszeń oraz ich odwrotności: dokonują się one w ramach figuracji o podanym łącznym czasie trwania i ujętych graficznie proporcjach rytmicznych. Całe ich sekwencje występują zwłaszcza w partii I skrzypiec, gdzie mają być wykonywane z wirtuozerią /con brio!/ i podkreślane skrajnymi zmianami dynamicznymi. Są to na ogół biegnące przez wszystkie rejestry figuracje z założeniem analogicznych układów palców na kolejnych strunach /takty: 1-3, 5-7, 10 etc./. Dynamizm przebiegu zwiększają akcentowane czterodźwięki grane arpeggio lub pizzicato. Ostatnia figuracja wyłania się z motywu melodycznego /t. 41-44/, zastosowanego tu jeden jedyny raz; jego ambitus odpowiada niemal całej skali skrzypiec. Takty 26-30 wykonuje się trzykrotnie, przy czym pewna nieidentyczność powtórzeń wynika z przyjętej w tym fragmencie aproksymatywnej notacji wysokości. Takie repetowane pięciotakty znajdują się w partiach wszystkich pozostałych instrumentów. Zapis partyturowy odpowiada tu więc synchronizacji wszystkich głosów jedynie w odniesieniu do początku /t. 1-6/ i zakończenia /t. 36--46/.

Z charakterem części finałowej kontrastuje sui generis melodia II skrzypiec. Tworzą ją dwudźwięki rozmieszczone w całej skali instrumentu. Bywają one na ogół cieniowane różnego rodzaju glissandami. W wyniku odsuwania i dosuwania palców interwał może osiągnąć swoje minimum /t. 11 czy 17/ lub maksimum /t. 23 i 36/ albo oscylować w podanych w przybliżeniu granicach /t. 3-4, 5-6, 41-42 oraz 44/ i jednocześnie opadać /t. 21/ lub wznosić się /t. 43/. Czasem zmienia się tylko jeden składnik współbrzmienia, przyjmując postać półtonowych wahań /t. 4-5 oraz 10/ czy linii oplatającej zatrzymany dźwięk pustej struny /t. 2 oraz 8/. Do wirtuozowskich figuracji I skrzypiec aludują tu wyjątkowo dwa przebiegi: pasaże w t. 40-41 oraz ciąg wznoszących się progre-

sji /t. 45-46/. Analogicznie głos I skrzypiec upodobnił się przed zakończeniem do partii II skrzypiec /jest to wspomniana już melodia rozwijająca się w t. 41-44/.

Altówka prowadzi zasadniczo rodzaj swobodnego, figuracyjnego kontrapunktu wobec biegników I skrzypiec. Parokrotnie pojawia się tu sekwencja bardzo szybkich i krótkich motywów, zawierających dalekie skoki /t. 1, 4, 21-22, 25 oraz 40/. Bezpośrednio do partii I skrzypiec nawiązują figuracje o zmiennej szybkości; są one teraz jakby zakotwiczone, tzn. albo powstają w wyniku powtarzania tych samych grup dźwiękowych /t. 1, 2, 22-24, 29-30, 33-34, 37-39 oraz takty kończące: 44-46/, albo zachowują stałe centrum przy wzrastającym lub malejącym ambitusie /t. 5-6, 18-19 i 42/. W t. 35-36 altówka wyjątkowo dołącza się do partii II skrzypiec, a w t. 19-20, 26-27 oraz 42-44 - do akcji wiolonczeli, której funkcją jest zwielokrotnienie ruchu i spotęgowanie niepokoju. W partii wiolonczeli częste jest więc tremolo, tremolando i glissando w różnych wersjach i połączeniach. Inne środki to agresywne cztero- i pięciodźwięki /z pustą struną/ wykonywane pizzicato, bądź arco /t. 8-9, 40, 44-46/ oraz gra col legno w połączeniu z techniką ricochet krótkich, gasnących motywów /t. 4, 7, 37/. W t. 13-14 wprowadzony jest jeden z właściwych altówce motywów: figuracja o wzrastającym i malejącym ambitusie wraz ze zmieniającą się szybkością. W całej partii wiolonczeli dominuje niski rejestr.

Rozbudowane figuracje o zmiennej szybkości i podanym jedynie ramowym czasie trwania, a także właściwe partii II skrzypiec długie wartości ujęte w rytmie synkopowanym, służą w tej części uwolnieniu toku muzycznej narracji od - według określenia R. Schumanna - "Tyrannei des Taktes"[99]. Partie poszczególnych instrumentów przyjmują postać jakby swobodnie improwizowanego przebiegu, bez ograniczeń wynikających z pulsu rytmicznego. O homogenicz-

ności tej części decyduje obiektywna jednorodność dotycząca repertuaru środków właściwych instrumentom tworzącym kwartet smyczkowy, a obok niej także typ napięcia osiąganego głównie za pomocą zmian dynamicznych i agogicznych. Natomiast do właściwości collage'u aluduje tu dopuszczony, czy wręcz założony rezultat realizacyjny w zakresie symultanicznych zestawień partii poszczególnych instrumentów: mają to być wymykające się synchronizacji zderzenia indywidualnych i niezależnych - a do pewnego stopnia nawet obcych sobie - przebiegów muzycznych.

Otwartym repertuarem środków - aż po wszelkie zjawiska słyszalne - dysponuje natomiast z założenia collage heterogeniczny. Oto przykłady. W skomponowany na taśmę Monodram /1968/ B. Schaeffera muzyka wokalna i instrumentalna została włączona na zasadzie collage'u obok recytacji, śmiechu, płaczu, odpowiednio przekształconych odgłosów różnych przedmiotów oraz środków typowo elektronicznych. Posługując się tą metodą /lecz nie automatycznie dzięki niej!/ kompozytor stworzył dzieło o przejmującej ekspresji i wielkim artyzmie.

Z okazji 700-lecia urodzin Dantego L. Berio skomponował z dźwięków instrumentalnych, głosów, krzyków, elementów jazzu, autocytatów oraz odgłosów ulicznych utwór o tytule Laborintus II /1965/; w dziele tym zostały użyte wiersze Dantego, T. S. Eliota i E. Pounda, a ich zestawienie to swobodny montaż tekstów[101]. Techniką collage'u posłużył się Berio również w Sinfonii /1968/: trzecia część tego utworu stanowi montaż zestawionych kontrapunktycznie zdeformowanych molekuł tematycznych pochodzących z dzieł Mahlera, Bacha, Berlioza, Debussy'ego i Strawińskiego oraz wyjątków z pism S. Becketta i J. Joyce'a; czwarta natomiast jest collage'm brzmień rozpoczętym wyszeptanymi, zatomizowanymi wyrazami, a zakończonym "panakustycznym" zastygnięciem przypadkowych

konstelacji dźwiękowych[102].

Z kolei III Symfonia "Collages" na wielką orkiestrę symfoniczną i taśmę magnetofonową /1960/ to - zdaniem jej twórcy, R. Gerharda /1896-1970/ - "ryzyko, prawdziwa przygoda zapuszczenia się w nieznane". Założeniem kompozytora było odkrycie harmonii "między przeciwstawnymi sferami - imaginacji i mechaniczności", a celem - napisanie utworu, w którym "każdy instrument wyśpiewuje chwałę Boga - nie tematami, lecz raczej samym timbrem swego głosu"[103]. Zasób środków poszerzył natomiast śmiało D. Knaack /1947/, który swój Collage: In the Space of Time /1977/ skomponował na perkusję solo, taśmę i film[104].

Z. Lissa, a także B. Schäffer, zwracają uwagę na oryginalność skomponowanego przez J. Cage'a /1912/ collage'u o tytule Imaginary Landscape /1951/. Twórca zakłada tu możliwość pojawienia się materiału niemuzycznego i "metamuzycznego", gdyż kompozycja ta powstaje jako wynik dowolnego włączania i wyłączania dwunastu radioodbiorników jednocześnie. Daje to, jak pisze Schäffer, "absolutnie nieprzewidywalną, sumaryczną wartość wynikającą z symultaniczności, ową dziwną cage'owską heterofonię programów"[105]. W grze uczestniczy tu przypadek, gdyż rezultat wrażeniowy może - czy wręcz powinien! - szokować nawet samego kompozytora.

Do związanych z przytaczaną muzyką symboli i skojarzeń, a nawet jej umownych znaczeń odwołuje się H. Pousseur /1929/ w utworze orkiestrowym Chronique illustrée /1976/. Kompozytor zestawia tu ze sobą: banalny walczyk, marsz żałobny i przeinstrumentowany fragment ostatniej części IX Symfonii Beethovena /tu w oryginale śpiewa solista: "O Freunde, nicht diese Töne!"/, pozostawiając odbiorcy łatwy do odgadnięcia i skomentowania cel takiego zlepku[106]. G. Rochberg /1918/, cytuje w Music for the Magic Theater na orkiestrę /1966/ największych mistrzów od Mozarta po Varèse'a,

dąży do uzyskania maksymalnej odrębności i rozpoznawalności struktur składowych[107]. Ten sam cel w przeciwnej sytuacji, czyli w przypadku ograniczenia cytowanego materiału do twórczości jednego tylko kompozytora, starają się osiągnąć w oparciu o dzieła Mozarta B. Lorentzen /1935/ oraz V. Gelmetti /1926/. Dzieło pierwszego z nich to Die Musik kommt mir äusserst bekannt vor!, komiczne wariacje-panorama na temat oper Mozarta na czterech śpiewaków operowych i czterokanałową taśmę magnetofonową /1974/. "Wobec nagranej na taśmę muzyki orkiestrowej Mozarta" kompozytor stosował takie metody jak: "'siekanie' sekwencji, zmiana wysokości dźwięku poprzez zmianę szybkości przesuwu taśmy, wgrywanie, glissando, modulacja amplitudy, echo, pogłos, mikromontaż" oraz "tworzenie swoiście 'interferencyjnego' zestawiania cząstek". Kompozytor uważa, że w odniesieniu do niektórych fragmentów utworu można by tu mówić nawet o "muzycznym pointylizmie"[108]. Gelmetti natomiast - w Eine kleine K Musik na fortepian i taśmę /1979/ - skomponował "muzykę z muzyki"; jak zauważa N. Gorska; utwór ten powstał ze "strzępów dyskursów muzycznych, z ruin konstrukcji dźwiękowych, które mimo nakładania się na siebie, wzajemnego skontrastowania, podleganiu wariacjom i rozdrobnieniom - są zawsze w pełni rozplanowane. Swoboda, z jaką autor bawi się tym materiałem muzycznym, pozostaje w ścisłym związku z jego założeniami estetycznnymi, wywodzącymi się z dadaizmu i surrealizmu"[109].

Skrajny przykład możliwości gatunku stanowi Musique pour les soupers du roi Ubu, ballet noir en sept parties et une entrée na orkiestrę /1966/ - kompozycja, którą sam jej twórca, B. A. Zimmermann /1918/, definiuje jako "czysty collage cytatów"[110]. W tym przypadku akt twórczy sprowadza się jedynie do dokonania wyboru odpowiednich fragmentów oraz ich zestawienia, a w pewnym stopniu także do samego pomysłu. W fakcie posługiwania się cytatami mu-

zycznymi dostrzega A. Walaciński ciekawą zbieżność z funkcjonowaniem tzw. obiektu znalezionego /"objet trouvé"/ we współczesnej plastyce[111].

Cytowanie obcych kompozycji - oscylując pomiędzy hołdem, intencjami parodystycznymi, a uzurpowaniem sobie praw do cudzej własności - budzi wiele zastrzeżeń natury estetycznej i etycznej. Do najsilniejszych kontrargumentów należą utrwalone w pamięci odbiorcy zniekształcenia arcydzieł.

c/ Warianty collage'u

Możliwe jest przeniesienie z plastyki do muzyki również pochodnych postaci collage'u, czyli jego wersji trójwymiarowej /assemblage/ oraz zdekomponowanej /decollage/. Przyjmując, że collage jest w pewnej mierze wynikiem działania destrukcyjnego, należałoby założyć, iż decollage to nie jego zaprzeczenie, lecz ponowna akcja niszczenia, rodzaj dekompozycji drugiego stopnia. W muzyce można w tym celu wkomponować w gotowy collage pauzy generalne, biały szum /elektronika/, a nawet poddać go dowolnie daleko posuniętym przekształceniom komputerowym etc.

Dla skonkretyzowania badanej problematyki zostanie tu przedstawiona analiza utworu M. Chołoniewskiego /1953/; będą to Assemblages dla konkretnych wykonawców z towarzyszeniem taśmy /1980/. Autor wyjaśnia, że utwór ten pisał z myślą o określonych, wybitnych instrumentalistach, zajmujących się przede wszystkim muzyką współczesną[112]. Ich nazwiska umieścił zresztą de facto w poszczególnych głosach, stanowiących równocześnie jedyną postać partytury tego utworu. Oto oryginalne ujęcie obsady kompozycji:

Oboblage - dla Mariusza Pędziałka

Basblage - dla Kazimierza Pyzika

Vlablage - dla Barbary Kaczmarczyk

Soproblage - dla Olgi Szwajgier

Vnoblage - dla Tomasza Lidy

Cellblage - dla Jerzego Klocka, ossia: Cellblage - dla Marcina Krzyżanowskiego

Tubblage - dla Zdzisława Piernika

For Charles Lippblage

Drumblage - dla Jacka Wacia

Wyjaśnienia wymagają dwa sformułowania: Basblage dotyczy partii przeznaczonej do wykonania na kontrabasie, gdyż K. Pyzik jest wirtuozem w grze na tym instrumencie; natomiast zwrot For Charles Lipplage odnosi się do głosu fagotowego, ponieważ Ch. Lipp /Amerykanin/ to ceniony fagocista. Zwracają uwagę pomysłowe określenia poszczególnych głosów, powstałe /na ogół/ przez połączenie skrótu nazwy danego instrumentu i charakterystycznej cząstki zastosowanego w tytule słowa assemblage.

M. Chołoniewski - kompozytor, realizator muzyki elektroakustycznej, organista, pedagog, a przy tym również teoretyk - wyjaśnia konstrukcję własnego utworu w ramach szerszych rozważań dotyczących "rozegrania kontaktu czasowego instrumentów i taśmy". W Assemblages "taśma, będąca wersją I, podstawową utworu, stanowi samodzielną kompozycję pod nazwą Citroblage na słuchawki solo, assemblage z preparowanej cytry. Jest ta wersja równocześnie partią towarzyszącą Assemblages dla wykonawców, a więc taśma jest również obecna w wersjach od II - IX. Czas jej trwania - 21 minut zakreśla maksymalną długość utworu.

Odtwarzanie jej możliwe jest tylko w jednym kierunku, od dowolnego miejsca do dowolnego miejsca, nie wykluczając możliwości odtworzenia całej taśmy. Partytura to zestaw głosów instrumentalnych, będących graficznym obrazem formy otwartej. Każdy głos posiada 21 symboli graficznych, z których jeden lub dwa dotyczą kontaktu z taśmą i rodzaju tego kontaktu, który pozwala na nie-

skończoną ilość realizacji każdego głosu. Ponieważ znaki-symbole narzucone są na płaszczyznę w sposób równomierny, losowo wynikający z zastosowanego rachunku prawdopodobieństwa, niemożliwe jest ominięcie znaku dotyczącego kontaktu z taśmą. Następuje on jednak w miejscach przypadkowych, dając przy większej ilości wykonawców swoistą siatkę zbliżania i oddalania partii instrumentalnej od taśmy w sensie topofonicznym /kompozycja zawiera elementy ruchu w przestrzeni - 'teatr instrumentalny'/. Symbole graficzne dotyczą różnych parametrów muzycznych, dotyczących różnych poziomów dzieła. Od elementów czysto muzycznych, dotyczących oznaczeń artykulacyjnych, melorytmicznych, po oznaczenia dotyczące formy utworu, czy też gestów, ruchu w przestrzeni, są tam elementy posiadające wymiar muzyczny tylko przez fakt realizacji ich w ramach wykonywanego utworu"[113].

Assemblages M. Chołoniewskiego zostały po raz pierwszy wykonane w 1977 roku przez M. Pędziałka /obój/ i M. Krzyżanowskiego /wiolonczela/. Kompozycja, mimo zainteresowania jakie wzbudziła oraz mimo licznych i różnorodnych form prezentowania jej odbiorcom, nie została dotychczas wydana.

Głos każdego wykonawcy, to bardzo specyficzne zestawienie ogólnie ujętych, wysoce zdyferencjonowanych dyspozycji. Oto przykłady, wybrane z partii każdego instrumentalisty. W głosie obojowym zaprojektowana jest, obok wykonywanej dolce kantyleny, również gra na dwóch instrumentach /np. na oboju i rożku angielskim/, "rozmowa z sobą", "muzyka 'wyższych sfer'", a nawet "taniec z instrumentem". Na to nakłada się partia kontrabasisty, do którego zadań należy: "zachwalanie kształtu, połysku instrumentu, nieomal rewia mody"; "szybkie /bardzo nierówne dynamicznie/ tremolo sul D, G z rozwojem wysokościowym w górę, 'trudności' z dostaniem lewą ręką do podstawka /naciąganie ręki/, oparcie instrumentu z możliwością dosięgnię-

cia podstawka od przodu - zadowolenie"; "kreślenie po strunach smyczkiem figur geometrycznych"; a nawet - środek silnie kontrastujący z pozostałymi jako wysoce anachroniczny - ewokowanie muzyki organalnej. Trzeba tu specjalnie wyróżnić zmienne dynamicznie tremolo, wykonywane w postaci akcji teatralnej - wywołuje ono jednocześnie doznania wzrokowe i słuchowe, a więc reprezentuje środki audiowizualne.

Partia altówki natomiast wprowadza do utworu "fragment sonaty bachowskiej"; akcję teatralną określoną jako "macierzyństwo, kołysanie instrumentu, bardzo senna kołysanka, śpiew cichutki"; incydenty takie, jak "uspokajanie bez skutku najbardziej aktywnego spośród muzyków" oraz "osłuchiwanie instrumentu /oznaczone symbolem "L4"/; a także "krótki, serialny utwór". Sopran z kolei ma śpiewać tak, jak tego wymaga "surowa melizmatyka gregoriańska", "faktura punktualistyczna /wielkie interwały/" czy "skat /ze swingiem/"; śmiać się operetkowo, lecz także odważyć się na "wycie! zakończone nagle wrzaskiem śmiertelnego przerażenia", a nawet kreować "zdarzenia muzyczne, odwrotne do akcji pozamuzycznych", czyli samodzielnie tworzyć środki symbiotyczne o bardzo zagadkowej strukturze.

Realizacja swingu w jazzie oraz ... w czardaszu przypadła w udziale skrzypkowi, którego zadaniem bywa również "maksymalna koncentracja na arcytrudnej grze, ledwie słyszalnej, bo w dynamice ppp", a więc znowu działanie jednocześnie i muzyczne i aktorskie. Jednym ze środków audiowizualnych, które można tu nazwać konfliktowymi, są również "akcje muzyczne odwrotne do wizualnej strony ruchowej", przewidziane w partii wiolonczelisty, jeśli jest nim J. Klocek. Jeśli natomiast w tej roli występuje M. Krzyżanowski, to jego zadaniem jest m. in. gra dwoma smyczkami /zapewne jednocześnie/, "ciągła zmiana sposobu gry, jakby techniczna

niemoc realizacji coraz to nowych pomysłów, cisnących się bez selekcji, towarzyszy temu rosnące zmęczenie, prawie do wycieńczenia /pretensje do samego siebie/" oraz osiąganie pełnego brzmienia sul C /G/, nadającego wykonywanej muzyce "/r/elegijny charakter".

W partii tuby znak pp wskazuje /przekornie!/ preparację plastyczną, wykonawca ma też realizować - niełatwe na tym instrumencie - "przednutki, zanutki i ponutki", a nawet sprawdzać, "czy można schować się za tubę". Jeśli w realizacji utworu uczestniczy fagocista, to powinien on grać m. in. "over wall", a chwilami kolaborować z Brahmsem/!/. Akcje perkusisty natomiast wnoszą do utworu rytmiczny żywioł jazzu i jego specyficzną atrakcyjność.

Koncepcję i zapis partii każdego instrumentu można uznać za samoistną całostkę, skomponowaną jako kolażowe zderzenie owych obcych sobie realności "na płaszczyźnie nieporozumienia". Utwór, jako konfliktowe spotkanie tak ujętych, solistycznych głosów stanowi spiętrzenie zjawisk heterogenicznych, niespójnych, rozbitych, zdezintegrowanych. Ich rezultatem jest barwny, wieloznaczny chaos, obfitujący w niespodzianki i zaskoczenia. Odbiorca może skupić uwagę na interesujących go wyizolowanych akcjach czy też ich zespołach, może bawić się incydentami humorystycznymi, albo indywidualnie interpretować całość, dopełniając ją własnymi refleksjami.

Przy głębszym wniknięciu w istotę utworu dają się jednak odkryć również tendencje przeciwne. Dbałość o estetykę notacji przejawia się m. in. w konsekwentnym rozmieszczaniu grafów oraz objaśnień na polu o zarysie koła. Sam splot symboli, czyli właściwe "nuty" przeznaczone dla instrumentalisty-aktora, cechuje nie tylko atrakcyjność wizualna, lecz również swoista jednolitość ujęcia, dotycząca rysunku pojedynczych elementów oraz spo-

sobu zestawiania z nich kolażowego "gąszczu"[114], tym notacyjnym analogiom odpowiadają rzeczywiste powiązania i aluzje, dzięki którym w kompozycji wytwarza się - przy każdym wykonaniu inna - struktura podobieństw i połączeń, swego rodzaju ślad czy zalążek konstruktywnych tendencji formotwórczych. Tak funkcjonują wprowadzane równolegle do różnych głosów zbieżne elementy jazzu; podobnie działają dwoiste media audiowizualne, zwłaszcza gdy łączą przeciwstawiające się sobie akcje muzyczne i paramuzyczne; nawet powtarzający się we wszystkich głosach symbol fermaty, oznaczający brak działania, można uznać za punkt styczny.

Tworzywem utworu są poligeniczne akcje muzyczne i aktorskie, zaprojektowane z inwencją, czasem także z poczuciem humoru. Ten środek, nieczęsty we współczesnej muzyce poważnej, przypomina o ludycznych możliwościach sztuki. W badanym utworze służy on jednocześnie uzyskaniu dystansu wobec pretensjonalnie celebrowanego posłannictwa awangardy. Można tu nawet dostrzec jakby jeszcze jeden wymiar kompozycji, swego rodzaju efekt przestrzenny, kojarzący się również z trójwymiarowością assemblage'u.

Kompozytorowi zależy wyraźnie na przeciwstawieniach charakterystycznych środków muzycznych, wykształconych w oddalonych od siebie w czasie epokach i stylach. Organum może się tu spotkać czy zderzyć ze swingiem, Debussy - z nietolerowanym przez siebie Bachem, chorał gregoriański z odtwarzaną z taśmy muzyką elektroniczną oraz - co najistotniejsze - wszystkie te zjawiska dźwiękowe mogą odezwać się równocześnie. Struktura brzmieniowa, wynikła ze skumulowania języków dźwiękowych właściwych oddalonym od siebie epokom, tworzy tu rodzaj muzycznego assemblage'u w czasie. Odpowiednikami zwykłych przedmiotów codziennego użytku /stosowanych w assemblage'ach plastycznych/ są natomiast w utworze M. Chołoniewskiego niektóre akcje paramuzyczne /w rodzaju marszu,

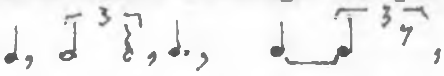
chodzenia, wypowiedzi skierowanych do innych muzyków, okazywania zadowolenia, zmian pozycji wykonawcy, posługiwanie się instrumentem w celach niemuzycznych itd./.

Assemblage, technika o plastycznej proweniencji, sprowadza się w badanym utworze do nawarstwiania w jednoczesności, do nakładania na siebie różnorodnych elementów i zjawisk heterogenicznych, których selekcja dokonuje się samorzutnie i zmiennie podczas różnych, konkretnych wykonań kompozycji. Metamorfozy interwali między partiami instrumentalnymi a taśmą oraz rzeczywisty ruch wykonawców w przestrzeni, to również istotne środki służące stworzeniu odpowiedników trójwymiarowości plastycznego assemblage'u[115]. Poszukiwanie muzycznej wersji jednej z dwudziestowiecznych technik plastycznych stało się więc źródłem wielu oryginalnych, niecodziennych pomysłów i rozwiązań. Kompozycja z założenia muzyczna, wykazuje jednak cechy dzieła symbiotycznego, gdyż łączy elementy audytywne z wizualnymi oraz muzyczne z aktorskimi; przy tym sama jej partytura należy do utworów z zakresu muzyki graficznej. Muzyka dominuje tu jednak wyraźnie, począwszy od intencji kompozytora, przez elementy notacji oraz predyspozycje i kompetencje wykonawców, po akcje teatralne, które najczęściej oscylują wokół tematów muzycznych.

Assemblages M. Chołoniewskiego pobudziły wyobraźnię twórczą P. Bikonta, który zrealizował film, przeznaczony do projekcji towarzyszącej symultanicznie utworowi. Warto dodać, że tę wersję dzieła wykonano w Experimental Intermedia Foundation /Nowy Jork, 09.05.1987/ z udziałem kompozytora, który - jeszcze jedno spotkanie ze sztukami plastycznymi! - w czasie realizacji utworu malował na trzech taśmach filmowych kolorowe, abstrakcyjne wzory. Taśmy te miały postać obracających się, powracających pętli, stąd tworzone na nich malowidła powstawały drogą nakładania no-

wych elementów na już istniejące. W wyniku rzutowania tych obrazów przez trzy projektory na jeden ekran osiągnięte zostało nawarstwienie drugiego rzędu, odznaczające się intensywną gradacją gęstości wydarzeń plastycznych[116]. Kompozycja M. Chołoniewskiego, jako dzieło otwarte, posiada zatem bogate możliwości dalszego rozwoju, a nowojorska wersja utworu potwierdza jeszcze raz artystyczną celowość kreowania tego rodzaju dzieł.

Należy zaznaczyć, że assemblage może powstać również w przypadku zastosowania czysto muzycznego tworzywa. Przykładem mogą tu być Assemblages /1966/ skomponowane przez B. Schaeffera na taśmie magnetofonowej. Do utworu tego sam kompozytor nagrał specjalnie opracowany materiał fortepianowy i skrzypcowy /w tym również na wymyślonych przez siebie ośmiostrunowych skrzypcach/[117].

W moim koncercie zatytułowanym Assemblage na flet altowy i orkiestrę smyczkową /1975/ wprowadziłam konfliktowe zderzenie głosu solisty i partii wykonywanej przez archi /nie rezygnując przy tym z estetyki samego zestawienia tych barw!/. Ekwiwalentem efektów przestrzennych jest tu natomiast zastosowana w partii orkiestry specjalna konfiguracja struktur czasowych. Wywodzą się one z założeń kanonu w dyminucji, przy czym imitacja ze skracaniem czasu trwania poszczególnych wartości rytmicznych polega tu na przypisaniu każdemu z głosów /wykonywanemu zresztą zawsze przez pojedynczy instrument/ innego tempa. Ćwierćnuta w poszczególnych głosach równa się tu więc kolejno: 60, 80, 90, 100, 120, 150 i 180 jednostkom metronomicznym, a temu - przy zachowaniu stałego tempa - odpowiadałby następujący ciąg wartości:   . Różnice czasowe występujące między głosem podstawowym a jego przyspieszanymi imitacjami, "wyrównują" w partii danego instrumentu pauzy o analogicznej długości. W każdej grupie instrumentów zarówno tego rodzaju kanony, jak również całe

ich sekwencje, kształtują się i rozwijają inaczej. Ściśle zanotowany został tylko głos podstawowy, w pozostałych podana jest natomiast informacja dotycząca tempa, w jakim należy wykonać imitowany motyw. Rezultatem spiętrzenia tych kanonów jest zmienny rytm przemieszczających się względem siebie kompresji polifonicznych i ciągłe przekształcenia gęstości w układach wertykalnych, a to daje w muzyce zastępczy efekt przestrzenny. Skomponowany został tu jedynie program, na podstawie którego po rozszyfrowaniu zakodowanego zapisu należy realizować głosy imitujące. Spotkania tych głosów z duxem oraz zestawienia, czy raczej zderzenia, poszczególnych grup instrumentalnych dokonują się więc w sposób w czasie komponowania niekontrolowany: wynikają one z zaprojektowanego automatyzmu. Natomiast sam tytuł - Assemblage - funkcjonuje w tym utworze jako rodzaj metafory.

Możliwości collage'u zainteresowały stosunkowo wielu współczesnych kompozytorów o różnych orientacjach artystycznych. Niektóre pozycje można tu jeszcze dodatkowo odnotować; oto one: B. A. Zimmermann - Monologi na dwa fortepiany /1964/, T. Ichiyanagi - Tokyo 1969 na taśmę magnetofonową, E. Carter - Symphony of Three Orchestras /1976/, L. Berio - Circles na głos żeński, harfę i perkusję /1960/, J. Cage - Fontana Mix na taśmę /1958/, V. Gelmetti - L'opera abbandonata tace e volge la sua cavitá verso l'esterno - collage na taśmę /1969/ oraz B. Schaeffer - Collage and Form dla ośmiu jazzmenów i orkiestry /1963/, a także Collage na orkiestrę kameralną /1964/.

Wielość i różnorodność collage'y muzycznych jest ciekawym świadectwem atrakcyjności tej metody dla kompozytorów. Jednocześnie można tu zaobserwować charakterystyczne zjawisko: technologia rodem ze sztuk plastycznych w sposób całkiem naturalny funkcjonuje w muzyce. Pojęcie: "collage" bywa przez kompozyto-

rów różnie, czasem nawet bardzo swobodnie interpretowane. Niekiedy może tu dojść wręcz do nieporozumień, które w sztuce nie muszą jednak być zjawiskiem negatywnym; zdarza się, że inspirują one nowe rozwiązania i oryginalne, twórcze idee. Wieloznaczność i rozległość pojęcia "collage" sprawia, że odnosi się ono nie tylko do techniki czy nawet pewnego rodzaju formy, lecz również do koncepcji estetycznych. Collage, rozszerzając wyobrażenia o atrakcyjnych, dopuszczalnych, a właściwie w ogóle możliwych zestawieniach, skłonił do poszukiwań nowych rozwiązań w tym zakresie nawet swoich przeciwników. Z dużym prawdopodobieństwem można przewidywać, że doświadczenia, jakie artyści zawdzięczają zjawiskom związanym z szeroko rozumianym collage'm, wpłyną inspirująco na dalszy rozwój sztuki.

d/ Inne techniki

Istnieje również ewentualność oddziaływania plastyki na indywidualną technikę jednego lub kilku kompozytorów. G. Crumb /1929/ np. układa swoje kompozycje z maleńkich komórek strukturalnych na wzór mozaikowego deseniu, gdyż uważa, że "ten rodzaj techniki /.../ niezależnie od stylu funkcjonuje także w muzyce nowszej"[118]. Właściwa mozaikom gra kolorów, świateł i cieni stoi również u genezy skomponowanego przez H. Hansona /1896/ orkiestrowego utworu pt. Mosaics /1957/[119]. Natomiast K. Regamey /1907-1982/ w czwartej części swojego utworu o tytule 4 x 5 - Koncert na cztery kwintety /1963/ wyznaczył każdemu instrumentowi "do zagrania tylko jedenaście nut, które układają się w mozaikę dźwiękową" /zasada ta przestaje obowiązywać dopiero w zakończeniu tej części, noszącej zresztą nazwę Mosaica e corale/[120].

Kompozytor o postawie twórczej posługuje się czasem techniką o plastycznej prowenienciji w odniesieniu do pojedynczego utworu. G. Schuller na przykład, w drugiej części wspomnianego American

Triptych - zatytułowanej Pollock's Out of the Web - zastosował rodzaj muzycznego "drippingu" dźwiękowo-barwnych jednostek, gdyż, jego zdaniem, był to odpowiednik charakterystycznej dla tego malarza metody twórczej. Z kolei wzór dla metody kompozytorskiej koreańskiego kompozytora, I. Yuna /1917/ stanowi - jak stwierdza E. Koch Raphael - "typowy fenomen azjatyckiej muzyki, /.../ pociągnięcie pędzelka, żywe w swoim przebiegu, zmieniające się z momentu na moment" i "kreślona przezeń linia pełna ekspresji"[121].

e/ Kolorystyka

Gra barw to medium, które funkcjonuje paralelnie w obu dziedzinach sztuki. Posiada ono jakąś sui generis magiczną siłę działania: moc wywoływania niezwykłych wrażeń i ewokowania zachwytów. Znajomość tego środka sięga głęboko w przeszłość[122], toteż w wyniku wielowiekowego rozwoju kolorystyka - w tym również kolorystyka muzyczna - stanowi dziś zjawisko zasługujące na obszerne, odrębne studia monograficzne. W ramach tej pracy można jedynie skrótowo i panoramicznie zamarkować koncepcje i rozwiązania reprezentowane dla współczesnej kolorystyki muzycznej.

W dobie obecnej o komponowaniu barw dźwiękowych zadecydowały w istotnym stopniu dwa czynniki. Jeden z nich stanowią przeszeregowania w hierarchii elementów muzycznych:, wynika z tego nowa /na ogół wyższa!/ ranga kolorystyki. Drugi, to innowacje technologiczne, zwłaszcza wynalezienie aparatury elektroakustycznej /generatory dźwięku, urządzenia przetwarzające, amplifikatory dołączane do tradycyjnych instrumentów etc./ oraz datująca się z drugiej połowy lat pięćdziesiątych[123] adaptacja komputera do potrzeb kompozytorów. Tu pojawiły się nowe, wcześniej nie istniejące barwy oraz nowe możliwości ich przekształcania i zestawiania

Badanie obsady instrumentalnej - tak w utworach orkiestrowych, jak kameralnych - pozwala zaobserwować ciekawe tendencje. Wybór

instrumentarium nie ogranicza się do powtarzania obiegowych modeli, lecz wynika już czasem z pomysłowego komponowania barw. Nowe proporcje w obsadzie poszczególnych grup instrumentalnych wzbogacają zasób możliwych relacji kolorystycznych, przy tym stosunkowo częstej kameralizacji orkiestry towarzyszy wzrost samodzielności poszczególnych instrumentów oraz właściwej im barwy.

Idąc dalej: w dobie obecnej do muzyki artystycznej wprowadzono liczne nowe instrumenty: egzotyczne, ludowe, elektroniczne, a nawet konstruowane przez samego kompozytora /H. Partch/. Wydatnie wzrosła rola perkusji i to nie w związku z podkreślaniem kulminacji dynamicznych, lecz właśnie w wyniku wyobrażeń o jej możliwościach kolorystycznych. Głos ludzki bywa traktowany jako instrument wnoszący nową jakość barwną, a w związku z tym wzrasta foniczna rola tekstu /eksponowane bywają jego walory szmerowe/.

Już samo zestawienie instrumentów może zapowiadać frapujące efekty kolorystyczne, czego przykład stanowi kantata pt. Opus Scir /1971/, skomponowana przez G. Sinopolego /1946/ na mezzosopran z towarzyszeniem fletu /ale tylko piccolo lub altowego/, oboju, klarnetu, trąbki, klawesynu, fortepianu, czelesty, dzwonków orkiestrowych, marimbafonu, skrzypiec, dzwonów rurowych, krummhornu basowego, saksofonu barytonowego, fagotu, harfy, wiolonczeli i kontrabasu. Ciekawe barwy otrzymuje H. Lachenmann /1935/ w orkiestrowym utworze zatytułowanym Schwankungen am Rand /1975/: całkowitej eliminacji uległa tu grupa instrumentów dętych drewnianych, w skład zespołu weszły natomiast dodatkowo dwa koncertowe preparowane fortepiany, dwie gitary elektryczne oraz 4 płyty blaszane; barwy instrumentów dętych blaszanych są tu modyfikowane dzięki zastosowaniu różnorodnych tłumików, a smyczkowych - w wyniku zastosowania gry plektrami oraz dołączenia mikrofonów kontaktowych. W dziele o tytule Quadrivium dla czterech perkusis-

tów i czterech grup orkiestrowych /1969/ B. Maderna /1920/ potrzebował aż 67 instrumentów perkusyjnych dla realizacji swoich idei. I co więcej: w kompozycji tej nowe rozwiązania zostały osiągnięte w wyniku zestawienia tych orkiestr jako czterech heterogenicznych zespołów /w każdym reprezentowane są tu wszystkie podstawowe grupy instrumentów/.

Inny ciekawy przykład to Apparitions na orkiestrę /1959/ G. Ligetiego /1923/; utwór ten powstawał jako "Klangfarbenkomposition"[124]. O niezwykłości kompozycji S. Sciarrina /1947/ - są to Variazioni per violoncello e orchestra /1974/ - decydują natomiast najsubtelniejsze barwy cieniowane przy tym nadzwyczaj delikatnie; efekt ten osiągnął twórca w wyniku zastosowania pomysłowo różnicowanych struktur flażoletowych, realizowanych przez kwintet smyczkowy podzielony na 36 samodzielnych głosów instrumentalnych.

Jedna z metod postępowania właściwych muzyce dawnej, czyli malarstwo dźwiękowe zwane imitazione della natura, stoi u genezy wspaniałych rozwiązań kolorystycznych stworzonych przez O. Messiaena /1908/ w jego słynnych kompozycjach eksponujących śpiew ptaków. Można tu dostrzec świetne tradycje muzyki francuskiej w zakresie posługiwania się barwami dźwiękowymi, a nawet usłyszeć echo pieśni C. Jannequina /ok. 1480-ok. 1560/: Le chant des oiseaux, Le rossignol lub L'alouette czy klawesynowych miniatur mistrzów baroku. Z olśniewającym bogactwem Messiaenowskich barw kontrastuje zatomizowana kolorystyka punktualistyczna; za przykład mogą tu służyć Kontra-Punkte na 10 instrumentów /1953/ K. Stockhausena /1928/. Rozpoznawalność barw wzrasta w miarę zbliżania się tego utworu ku końcowi, gdyż kompozytor wyłącza tu kolejno z gry poszczególne instrumenty.

Jako glossę dotyczącą problematyki malarstwa dźwiękowego można

tu jeszcze dorzucić uwagi na temat obrazowania określonych sytuacji za pomocą jednoznacznych środków dźwiękowych, w tym zwłaszcza idiomów muzyki ludowej. Nie chodzi tu o zwykłe opracowania folkloru, lecz o posługiwanie się jego charakterystycznymi cechami w celu wywołania u odbiorcy odpowiednich skojarzeń. A. Malawskiemu /1904-1957/ na przykład wystarczyły typowe dla muzyki góralskiej skale oraz schematy metrorytmiczne, aby w Wierchach - balecie-pantomimie na głosy solowe, chór i wielką orkiestrę symfoniczną /1952/ sugestywnie odmalować scenerię, w której rozgrywa się akcja dzieła. Podobnie L. Hiller /1924/, komponując Five Appalachian Ballads na głos i gitarę klasyczną /1959/, zdecydował się zsyntetyzować melodie ludowe z współcześnie ujętą partią gitary. Nie schodzi tu ona do roli instrumentu akompaniującego, lecz pełni funkcję równorzędnego partnera, a partia powierzona jej do wykonania została starannie skomponowana.

Powracając do zasadniczego tematu należy teraz zatrzymać się przy nowej kolorystyce w muzyce wokalnej. Zróżnicowane rezultaty - od barw przypominających instrumenty perkusyjne po wyszukane rozwiązania kolorystyczne odznaczające się oryginalnym pięknem brzmienia - osiągają kompozytorzy drogą kunsztownego zestawiania środków artykulacyjnych, dynamicznych, rytmicznych i fakturalnych z fonicznie traktowanym tekstem. Znaczenie słów może wówczas ulec zatarciu, albo nawet zupełnemu zniweczeniu. W Il Canto sospeso na sopran, alt, tenor, chór mieszany i orkiestrę /1956/ posłużył się L. Nono /1924/ m. in. pojedynczymi głoskami i sylabami, które funkcjonują w jego utworze jako autonomiczne jednostki brzmieniowe. O. Messiaen w Cinq Rechant na dwanaście głosów mieszanych /1948/ poszedł jeszcze dalej: sam napisał tekst, częściowo "w 'surrealistycznej' francuszczyźnie, a na poły - w języku wymyślonym, wywodzącym się po trosze z brzmień sanskrytu /.../. Są to

sylaby dobrane pod względem miękkości lub gwałtowności ataku"[125].

Dalsze wzbogacenie możliwości współczesnej kolorystyki dają heterogeniczne zestawienia głosów wokalnych i brzmień różnych instrumentów. Niedokończone już niestety dzieło A. Schönberga /1874-1951/ - Moderner Psalm na głos mówiony, chór i orkiestrę, op. 50c /1950, tekst własny kompozytora/ - obfituje w kontrasty barw wynikające z zestawień mówionego lub śpiewanego chóralnie słowa z orkiestrową wielogłosowością. Dysponujący takimi środkami Schönberg operuje tu akcentami kolorystycznymi "z porywającą, przerażającą niekiedy siłą"[126].

Nowe interesujące jakości barwne odkryto w związku z rozwojem sposobów gry odpowiadających specyfice poszczególnych instrumentów. Poszerzenie to polega na swobodnym stosowaniu środków wprowadzanych dotychczas jedynie wyjątkowo lub wręcz unikanych oraz na wymyślaniu nowych technik, wykraczających śmiało poza konwencje. Już w skomponowanym przez Schönberga w 1946 roku Triu smyczkowym op.45 konstelacje pizzicat, flażoletów, dźwięków powstających w wyniku prowadzenia smyczka sul ponticello bądź pocierania lub uderzania strun drzewcem mienią się najróżnorodniejszymi, nie słyszanymi wcześniej barwami, a ich konfiguracje inspirują kompozytorów jeszcze dziś. Zarysowuje się tu jednocześnie problem ogólniejszy: możliwość osiągania barw perkusyjnych - w tym także ich najsubtelniejszych odcieni - w grze na instrumentach strunowych i dętych. Ekstremalny przejaw tej tendencji stanowi preparacja fortepianu, słynna idea J. Cage'a, pochodząca z 1940 roku[127]. Cage pozostawia niektórym strunom fortepianu brzmienia naturalne, a wobec pozostałych stosuje preparację heterogeniczną i w ten sposób osiąga barwy zbliżone do efektów kolorystycznych, właściwych orkiestrze jawajskiego gamelanu[128]. I co istotne: na tak "przekonstruowany" instrument Cage skomponował utwory odznaczające

się nie tylko nowatorstwem /co oczywiste/, lecz także własną estetyką: różnorodnością subtelnych barw o wyjątkowym bogactwie niuansów i odmian. Do takich spostrzeżeń skłania wysłuchanie zwłaszcza Sonatas and Interludes /1948/ oraz urozmaiconego brzmieniami innych instrumentów utworu o tytule Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra /1971/.

W celu otrzymania ciekawych efektów kolorystycznych preparuje się także inne instrumenty. Dla uzyskania nowych barw stosuje się również takie środki jak gra połączona ze śpiewem lub mówieniem, albo gra na częściach instrumentu. Brzmienie skomponowanego przez E. Karkoschkę /1923/ kwintetu dętego o tytule Antinomie /1968/ odbiega od znanej barwy tego klasycznego zespołu kameralnego właśnie dzięki zestawieniu dźwięków granych na instrumentach z mówionymi i szeptanymi słowami. Różne ciekawe barwy otrzymali muzycy jazzowi dzięki stosowaniu niekonwencjonalnych sposobów gry oraz pomysłowo konstruowanych tłumików. Cały repertuar delikatnych barw /nieodparcie kojarzących się z pastelami/ zawdzięcza muzyka współczesna rozwojowi techniki wydobywania flażoletów na instrumentach dętych drewnianych, a nawet na perkusyjnych. Umiejętnie operując flażoletami kotłów E. Carter /1908/ upodobnił brzmienie tych instrumentów do śpiewu; ten paradoksalny efekt znajduje się w szóstej części /zresztą noszącej nazwę Canto!/ kompozycji o tytule Eight Pieces for Four Timpani /1966/.

Wiele nieznanych dotychczas barw wniosły do muzyki współczesnej dźwięki multifoniczne, osiągalne na instrumentach dętych drewnianych. Jakkolwiek ten zakres zjawisk znajduje się dopiero w stadium eksploracji, już dziś można stwierdzić, że pojawiają się nowe, interesujące jakości kolorystyczne. Świadczą o tym m. in. dokonania W. Szalonka /1927/, jednego z najwybitniejszych w skali światowej badaczy i znawców tego problemu[129]. Dźwiękami multifo-

nicznymi posługuje się Szalonek z naturalnością i swobodą nie tylko w utworach solowych /Quattro monologhi per oboe solo, 1966/, lecz również w dziełach kameralnych /Proporzioni per flauto, viola e arpa, 1967 oraz Proporzioni II per flauto, violoncello e pianoforte o arpa, 1970/ i w kompozycjach orkiestrowych /Les Sons na zespół symfoniczny, 1965 czy Mutazioni per orchestra da camera, 1966/.

Specyficzny koloryt nadają współczesnym kompozycjom glissanda o najróżnorodniejszych kształtach. Przykładem mogą tu być architektoniczne wręcz konstrukcje o płynnie zmieniającej się barwie, jakie Y. Xenakis /1922/ tworzy ze splotów glissand wykonywanych przez instrumenty smyczkowe. W jego orkiestrowej kompozycji, noszącej tytuł Pithoprakta /1956/, znajduje się nawet fragment /trwający ok. 20 sekund/, skonstruowany wyłącznie z dźwięków wykonywanych pizzicato glissando: gra je kwintet smyczkowy podzielony na 46 indywidualnych głosów instrumentalnych.

Do repertuaru współczesnych środków kolorystycznych należy także mikrotonowość, sporadycznie stosowana zresztą już od dawna /np. właściwy muzyce starogreckiej tetrachord enharmoniczny zbudowany był z dwu ćwierćtonów i tercji wielkiej/. Mikrotony, czyli wszelkie interwale mniejsze od półtonu, mogą służyć do zabarwiania współbrzmień, swoistego emocjonalnego cieniowania melodii, ewentualnie mogą same taką melodię /!/ stanowić, dają też ciekawe efekty kolorystyczne w przypadku odpowiednio skomponowanych figuracji. Pouczającego przykładu mikrotonowej faktury dostarcza sam początek Livre pour orchestre /1968/ W. Lutosławskiego /1913/. Zróżnicowane ćwierćtonowe motywy układają się tu wachlarzowo między dźwiękami e^2 i a^1, tworząc strukturę o wciąż zmiennej, wciąż fluktującej barwie; do tego rozwiązania nawiązywał wariacyjnie kompozytor również w dalszym przebiegu utworu[130]. Zafascynowany

mikrotonowością J. Carrillo /1875-1965/ stworzył słynny system Sonido 13, przy czym liczba 13 symbolizowała tu podział oktawy na większą od 12 ilość stopni. Posługując się tym systemem nadał swym utworom niezwykły, czasem wręcz egzotyczny koloryt /Carrillo był z pochodzenia Indianinem/. Dla realizacji dzieł tego kompozytora konstruowano nawet specjalne instrumenty; np. wykonanie Balbuceos na fortepian i orkiestrę kameralną /1959/ pociągnęło za sobą konieczność zbudowania fortepianu, w którym kolejne dźwięki różniły się między sobą zaledwie o $\frac{1}{16}$ tonu! Dzięki temu figuracje przebiegające po sąsiadujących ze sobą stopniach mienią się niespotykanymi dotychczas barwami.

Stosując dwudziestowieczne wynalazki techniczne kompozytorzy współcześni penetrują dziś możliwości kolorystyki, których istnienia nie mógł wcześniej przewidzieć najśmielszy nawet fantasta. Wraz z rozwojem elektroakustyki pojawiły się nowe środki: dźwięki generowane elektronicznie, możliwość nagrania każdego zjawiska słyszalnego oraz wzmacnianie brzmień, które były zbyt ciche. Kompozytor ma tu jednocześnie do dyspozycji wiele możliwości przekształcania, a następnie zestawiania otrzymanego tą drogą materiału. Rezultaty artystyczne zależą tu - co oczywiste - od samego kompozytora, jego inwencji i talentu, lecz przy tym jednak także od zasobu doświadczeń. Jest on nieproporcjonalnie nikły w stosunku do rozwijanej przez wiele stuleci muzyki wokalno-instrumentalnej, dlatego na przełomowe osiągnięcia trzeba tu przypuszczalnie jeszcze poczekać.

Z bogatej literatury odpowiadającej przedstawionym zagadnieniom zostanie tu zaprezentowanych kilka arbitralnie wybranych utworów. Pierwszym z nich będzie kompozycja przeznaczona do wykonania przez kwartet smyczkowy, a więc przez znakomicie brzmiący i najbliższy ideału klasyczny zespół kameralny. Idiomatykę kolo-

rystyczną kwartetu smyczkowego, a także należących doń instrumentów, uważa się na ogół za świetnie znaną. Podczas słuchania utworu o tytule Black Angels, skomponowanego na kwartet smyczkowy przez G. Crumba /"in tempore belli, 1970"/ nieuprzedzonego odbiorcę czeka jednak zaskoczenie zupełne. Całe fragmenty dzieła nie przypominają w niczym barw kwartetu smyczkowego. Dzieje się tak dlatego, że kompozytor założył wykonanie tego utworu przy użyciu amplifikacji, a więc na elektrycznych instrumentach, a w przypadku ich braku - z zastosowaniem mikrofonów kontaktowych przymocowanych do poszczególnych instrumentów tradycyjnych. W komentarzu do dzieła twórca podkreśla, że zależy mu tu szczególnie na efektach surrealistycznych. Do brzmienia amplifikowanych instrumentów smyczkowych Crumb dodał tu jeszcze wymawianie pojedynczych słów /m. in. w języku rosyjskim i japońskim!/ oraz "incydenty" wykonywane na instrumentach perkusyjnych. W utworze tym nieznane wcześniej, intrygujące i jakby nierzeczywiste barwy ukazują się i nikną, ulegają stopniowym metamorfozom lub pojawiają się nieoczekiwanie, a całość sprawia wrażenie jakiejś niezwykłej, fascynującej fantasmagorii dźwiękowej. Tak środkami muzycznymi namalował Crumb zapowiedziane w podtytule dzieła Thirteen Images from the Dark Land /Trzynaście Obrazów z Krainy Mroku/.

Kompozycją "brzmień znalezionych" /per analogiam do pojęcia "objets trouvés"/ można natomiast nazwać utwór o tytule Symphonie pour un homme seul /1950/ P. Schaeffera /1910/ i P. Henry'ego /1949/. Materiałem tego dzieła są nagrane, a następnie przekształcone i zmontowane za pomocą urządzeń elektroakustycznych wybrane, konkretne /stąd: "musique concrète"/ odgłosy otaczającego nas świata. Nowe barwy, jakie tego rodzaju utwory wniosły do muzyki współczesnej, wiążą się z zastosowaniem tu niekonwencjonalnych źródeł dźwięku i ze sposobem przekształcania materiału. Atrakcyjność

tych barw wzrasta na ogół wraz z opadaniem stopnia ich rozpoznawalności; łatwe do zidentyfikowania odgłosy codziennego życia mogłyby nawet razić naiwną ilustracyjnością i banalnymi skojarzeniami.

Natomiast jesienią 1951, wraz z rozpoczęciem prac w pierwszym na świecie studiu muzyki elektronicznej w Kolonii[131], mogły zaistnieć zupełnie nowe barwy, jakich nigdy dotąd nigdzie jeszcze nie słyszano; klasycznym przykładem jest tu Studium II /1954/ K. Stockhausena. Natomiast kreowanie barw ab ovo wraz z każdą nową realizacją możliwe jest w przypadku Symfonii muzyki elektronicznej /1966/ B. Schäffera, gdyż kompozytor zanotował ten utwór metodą graficzną, a objaśnieniom i dyspozycjom nadał formę uogólnioną. Dzięki temu każdy realizator może to dzieło artystycznie i współtwórczo interpretować, a przy tym posługiwać się swobodnie dowolnymi mediami /w przyszłości będą to prawdopodobnie urządzenia, których dziś jeszcze nie sposób przewidzieć/. Oto źródła dźwięku użyte przez pierwszego realizatora Symfonii, B. Mazurka: generatory tonu, generatory przebiegów prostokątnych, generator przebiegów piłowych, generator szumu białego, generator impulsów oraz - w małym stopniu - dźwięki organów elektronicznych, fortepianu i skrzypiec. Rozszerzeniu "palety dźwiękowej" posłużyły filtry /pasmowe, tercjowe i wielopasmowe/, korektory, modulator kołowy, dyskryminator amplitudy, urządzenie kształtujące zmiany dynamiczne, różnego rodzaju magnetofony /w tym magnetofon dający płynną transpozycję dźwięku/, konsoleta mikserska i płyta pogłosowa[132]. Dzieło jako całość łączy przeciwieństwa: nowatorską kolorystykę z dalekimi aluzjami do uogólnionych wyobrażeń o barwach właściwych kolejnym częściom klasycznych symfonii. Nb. znawca współczesności, J. Przyboś, uznał tę kompozycję za "najwybitniejsze dzieło pierwszego polskiego dwudziestolecia[133].

Kompozytorzy zajmują się również heterogenicznymi zestawieniami tradycyjnych i elektronicznych źródeł dźwięku. T. Bruynèl /1934/ na przykład, w utworze o tytule Translucent I na ścieżki dźwiękowe i kwartet smyczkowy /1976/, połączył grę kwartetu smyczkowego z odtwarzanym z taśmy "kolorowanym" szumem zbliżonym celowo do brzmień kwartetu smyczkowego. Kwartet nie jest tu traktowany solistycznie: jego brzmienia mają się wtapiać w odtwarzane z taśmy zjawiska dźwiękowe. Koloryt nadaje utworowi m. in. artykulacja sul ponticello i podobne środki, gdyż kompozytorowi zależy na brzmieniu szklistym, o nieuchwytnych konturach - "półprzeźroczystych"[134], Warto zauważyć, że przejawia się tu charakterystyczne myślenie kategoriami malarskimi. Wśród stosunkowo licznych utworów łączących tradycyjne i elektroniczne źródła dźwięku znajduje się również grupa dzieł napisanych przez kompozytorów polskich /m. in. przez J. Bruzdowicz, M. Chołoniewskiego, A. Dobrowolskiego, A. Dutkiewicza, J. Kapuścińskiego, W. Kotońskiego, K. Knittla, S. Krupowicza, Z. Lamparta, A. Maciejasz-Kamińską, J. Oleszkowicza, J. Rychlika, R. Szeremetę, B. Schaeffera oraz A. Zawadzką/.

Do oryginalnej syntezy mediów dawnych i nowych doszło w utworze o tytule Mixtur /1964/, skomponowanym przez K. Stockhausena. W czasie wykonywania dzieła z orkiestrą symfoniczną współdziała tu elektroakustyczna aparatura, bezpośrednio transformująca dźwięki instrumentalne. Te przekształcone dźwięki, emitowane przez odpowiednio rozmieszczone cztery grupy głośników, mieszają się z brzmieniem orkiestry. "W ten sposób", zdaniem Stockhausena, "zróżnicowana kompozycja kolorystyczna" - osiągalna dotychczas "jedynie w studiu muzyki elektronicznej - staje się również możliwa przy użyciu instrumentów"[135].

Mimo niedługiego jeszcze okresu oddziaływania muzyki elektro-

nicznej można już dziś dostrzec interesujące zjawisko: stała się ona źródłem inspiracji dla kompozytorów poszukujących nowych rozwiązań kolorystycznych w zakresie muzyki wokalno-instrumentalnej. Tu znajduje się jedna z przyczyn powiększania zasobu środków stosowanych w grze na instrumentach tradycyjnych oraz źródło innowacji w zakresie komponowania kolorystyki. "Zupełnie nierealny efekt muzyczny" można chwilami usłyszeć w utworze skomponowanym na jeden tylko instrument, na organy: jest to Improvisation ajoutée /1962/ M. Kagla /1931/. Kolorystyczno-brzmieniowa koncepcja dzieła nasunęła tu kompozytorowi pomysł stanowiący całkowite novum: w wykonaniu utworu uczestniczy już nie jeden - jak praktykowano dotychczas - lecz dwóch registrantów, przy czym każdy posługuje się odrębną partyturą. W rezultacie szybkość zmian kolorystyczno-brzmieniowych dochodzi tu do 10 na sekundę /!/, gdyż trzej wykonawcy dopełniają brzmienie organów jeszcze także efektami specjalnymi, a więc śpiewem, krzykiem, gwizdem, śmiechem, mową, a nawet klaskaniem w dłonie[136]. Kolorystykę oscylującą między barwami instrumentalnymi a elektronicznymi można uzyskać również w utworach pisanych na zespoły instrumentalne. Wystarczy zastosować - w miejsce tradycyjnej - orkiestrę "komponowaną", czyli zestawić ją ab ovo w zgodności z własnymi wizjami kolorystycznymi, bez uzależnień od klasycznych modeli. Takie postępowanie prekompozycyjne implikuje nowe ujęcia fakturalne, realizowane przy użyciu rozszerzonego zasobu środków instrumentalnych. Źródłem inspiracji dla tak powstającego dzieła bywają niejednokrotnie atrakcyjne zjawiska brzmieniowe, osiągane w muzyce elektronicznej; stwierdzam to na podstawie introspekcji, gdyż w ten sposób pracowałam nad utworem o tytule Anekumena, Koncert na 89 instrumentów /1974/. Pokrewieństwa z kolorystyką właściwą muzyce elektronicznej stosunkowo często bywają zauważalne także w

utworach wokalnych oraz wokalno-instrumentalnych. Tego rodzaju rozwiązania stosowało w swoich utworach wielu współczesnych kompozytorów: m. in. L. Berio, V. Globokar, J. A. Hiller, M. Kagel, G. Ligeti /np. Nouvelles Aventures dla trzech śpiewaków i siedmiu instrumentalistów, 1965!/, L. Nono, K. Penderecki, J. C. Risset /Inharmonique na głos i taśmę, 1977/, B. Schaeffer, D. Schnebel, K. Stockhausen oraz Y. Xenakis.

Współczesne dokonania i poszukiwania z zakresu kolorystyki muzycznej /tu wyodrębnione i przedstawione jako izolowane zjawiska/ stosunkowo często współwystępują w ramach jednej kompozycji. W tym zakresie możliwe są też różnego rodzaju syntezy o wzrastającym stopniu komplikacji, a odpowiada im wskazana przez Teilharda de Chardin perspektywa złożoności potęgującej się w nieskończoność.

Ponieważ kolorystyka - jako znakomity, wspaniale rozwijający się środek działania - funkcjonuje jakby paralelnie w muzyce i w sztukach plastycznych, wyłania się tu pytanie o przyczyny tej zbieżności. Odpowiedzi udziela fizjologia: okazuje się, że nie ma ostrych rozgraniczeń między słuchowymi i wzrokowymi wrażeniami, wyobrażeniami i spostrzeżeniami człowieka. W skrajnym przypadku, jakim jest synestezja, niemal utożsamiają się one ze sobą[137]. Jak podaje M. Rzepińska "słyszenie barwne" bada się systematycznie mniej więcej od połowy ubiegłego stulecia. Stwierdzalna jest równoległość dwu skal: jedna z nich biegnie od barw ciemnych do jasnych, a druga - od dźwięków niskich ku wysokim. Ponadto brzmienia niektórych instrumentów wywołują u różnych ludzi analogiczne skojarzenia barwne; z trąbką na przykład łączy się "obraz jasnej, czystej czerwieni", ze skrzypcami natomiast - błękit i zieleń. Kojarzenie tych samych dźwięków z odpowiadającymi im barwami jest już jednak indywidualną właściwością poszczególnych lu-

dzi i wykazuje niejednokrotnie znaczne odrębności. Na dodatek nauka współczesna mówi o trzech porządkach barwnych: fizycznym, chemicznym i fizjopsychologicznym. Istotna i przekonująca jest tu ostatecznie konkluzja uczonej: "wspólne prawa rządzące dźwiękami i kolorami pozostają, jak dotąd, zawieszone przede wszystkim w sferze intuicji artystycznej"[138].

W czasie słuchania muzyki można widzieć barwy, czy wręcz całe akcje barwne, po uprzednim zażyciu odpowiednich środków. Messiaen przypomina, że wrażenia słuchowe można transponować "na barwne wrażenia wzrokowe przez zażywanie peyotlu, alkaloidu będącego wyciągiem z małego kaktusa meksykańskiego Echinocactus Williamsi"[139]. Tu jednak otwiera się zakres zagadnień związanych ze sztuką psychodeliczną[140], która w swoich skrajnych postaciach może nawet zwracać się przeciw człowiekowi, a tym samym traci rację istnienia.

f/ Konstatacje

W przebadanych utworach dały się wykryć adaptowane dla celów muzycznych środki i techniki o plastycznej proweniencji. Uderza różnorodność osiąganych tą drogą rezultatów, jak również ilość kompozycji muzycznych, poświadczających istnienie tego zjawiska. Do osobnych refleksji skłania fakt, że kompozytorzy uważają za możliwe i celowe przejmowanie ze sztuk plastycznych środków i technik; należałoby założyć, że prawdopodobnie kryją one potencjalne rozwiązania muzyczne. Ich moc sprawczą może przeczuć i zaktualizować kompozytor o postawie otwartej, o nieskrępowanej i niekonwencjonalnej wyobraźni; człowiek, którego tradycyjne rozgraniczenia w dziedzinie sztuki nawet trochę prowokują do podjęcia ryzyka eksperymentu, zwłaszcza jeśli istnieje przypuszczenie, że jego wyniki ukażą jakieś jeszcze nie znane, interesujące perspektywy.

Przejawem prymarnej jedności muzyki i sztuk plastycznych jest kolorystyka - medium funkcjonujące równolegle w obu dziedzinach sztuki. Może być ona środkiem działania w kompozycjach muzycznych dzięki zbieżności jaka występuje między audytywnymi i wizualnymi doznaniami człowieka.

Adaptowanie do celów muzycznych środków i technik właściwych sztukom plastycznym jest procesem otwartym, wolno więc założyć, że przyniesie on wartościowe rezultaty również w przyszłości. Prawdopodobnie niektórzy współcześni kompozytorzy, a także twórcy następnych generacji, będą śledzić dalszy rozwój sztuk plastycznych również ze względu na tego rodzaju możliwości. Rozwinięte i różnorodne środki oraz techniki kompozytorskie, jakkolwiek istotne, nie implikują jednak automatycznie powstania dzieła sztuki; jego warunkiem koniecznym pozostaje talent twórczy i wierność artysty wobec własnego credo.

Spotkania współczesnej twórczości muzycznej ze sztukami plastycznymi a kategorie przestrzeni i czasu

Czysto teoretyczny podział sztuk na czasowe i przestrzenne opierał się od początku na fałszywych uproszczeniach. Dosłownie poza przestrzenią mogłyby znajdować się jedynie niektóre utwory konceptualne, z tym jednakże zastrzeżeniem, że w jakimś miejscu musi znajdować się warunkujący ich istnienie twórca.

Muzyczne zakomponowanie przestrzeni jest celowe dzięki możliwości słyszenia kierunkowego oraz dzięki ewentualnym emocjonalnym reakcjom towarzyszącym tego rodzaju doznaniom. Zjawisko to znano i w celach artystycznych stosowano od dawna; spośród licznych przykładów można przypomnieć antyfonalny śpiew kultowy, technikę polichoralną, rozwiniętą m.in. przez G. Gabrielego /1557-1613/ w związku z architekturą /!/ kościoła św. Marka w Wenecji /gdzie znajduje się dwoje organów w dwu przeciwległych

absydach/, efekt echa /ewokujący wyimaginowaną przestrzeń/, rozmieszczenie niektórych wykonawców wśród audytorium w IV Symfonii /1916/ Ch. Ivesa /kompozytorowi zależy tu na arcysubtelnej różnicy między dźwiękami granymi głośno z oddali a tymi samymi dźwiękami granymi cicho z bliska/, cztery dodatkowe orkiestry umieszczone na sali w Requiem /1837/ H. Berlioza etc. Ponadto istotne znaczenie dla wykonywanego dzieła ma, jak wiadomo, akustyka miejsca, w którym odbywa się koncert; wiele ciekawych wrażeń zapewnia na przykład odpowiedni pogłos.

Przestrzeń i jej funkcje artystyczne stanowią jednak zasadniczo domenę twórców z dziedziny plastyki, toteż idea muzyki przestrzennej pozostaje w bezpośrednim związku z ich doświadczeniami i propozycjami. Tu m. in. znajduje się przyczyna znanych /i już podkreślanych w tej pracy/ osiągnięć Xenakisa w dziedzinie muzyki spacjalnej. Analiza jednego z jego utworów zostaje tu teraz przeprowadzona specjalnie w aspekcie efektów przestrzennych.

a/ Y. Xenakis: Eonta na fortepian, dwie trąbki i trzy puzony

Utwór został ukończony w 1964 roku, jego prawykonanie odbyło się w tym samym roku w Paryżu pod dyrekcją P. Bouleza /płyta: Le Chant du Monde: mono LDX 8368, stereo LDX 48368, na której ta kompozycja jest nagrana, otrzymała Grand Prix National du Disque/. Partyturę opublikowało wydawnictwo Boosey and Hawkes Music Publishers w 1967 roku w Londynie; dzieło jest jednoczęściowe, a jego przybliżony czas trwania wynosi 16 minut.

Kompozytor dołączył do partytury komentarz zawierający merytoryczne informacje, dotyczące m. in. tytułu i zastosowanej tu metody twórczej. Greckie słowo "eonta", to liczba mnoga imiesłowu współczesnego czasownika "być", a zatem jego najlepszym polskim odpowiednikiem będzie tu pojęcie "byty". Xenakis wybrał taki tytuł, ponieważ komponował swój utwór w hołdzie Parmenidesowi z

Elei, sprowokowany jego negacją ruchu w świecie oraz jego teorią jedynego, niezmiennego i wiecznego bytu. Użyta w tytule liczba mnoga rzuca tej koncepcji wyzwanie.

Eonta odpowiadają - jest to typowe u Xenakisa - założeniom muzyki stochastycznej /"opartej na matematycznej teorii prawdopodobieństwa i łańcucha zdarzeń"/ oraz koncepcjom muzyki symbolicznej /odwołującej się do teorii zbiorów i logiki matematycznej/. Podczas opracowywania niektórych fragmentów instrumentalnych - zwłaszcza rozpoczynającej utwór partii fortepianu - kompozytor posłużył się komputerem IBM 7090 na placu Vendôme w Paryżu[141].

Xenakis precyzyjnie odnotował w partyturze rozmieszczenie instrumentów na estradzie. Fortepian znajduje się z przodu po lewej stronie, natomiast pozostali instrumentaliści wykonują poszczególne fragmenty utworu na zmianę w różnych miejscach estrady. Nie koniec na tym: takty 335-375 mają być wykonywane podczas spaceru w specjalnie przez kompozytora wyznaczonej, rozległej strefie. Xenakis umieszcza tu uwagę: "Muzycy grający na instrumentach dętych blaszanych przechadzają się swobodnie po scenie rozpraszając się, aby uzyskać ruchome brzmienia"[142]. Kompozytor w dyskusji z filozofem uciekł się do wyrafinowanej argumentacji: koncepcji jednego, niezmiennego bytu przeciwstawił ruch wielu dźwięków w przestrzeni.

Ze względu na przeprowadzane tu badania, analiza omawianego utworu skoncentruje się, jak to już było zaznaczone, na zagadnieniach związanych z muzyczną problematyką spacjalną. Rozpoczynające utwór solo fortepianowe utrzymane jest w ostinatowym, polirytmicznym pulsie ósemkowym /sekstole górnego planu przeciwstawiają się kwintolom dolnego/. Wrażenie pewnej nieregularności wywołuje nałożona na ten przebieg siatka pauz, a całość urozmaicają przednutki, z wielką fantazją rozsypane pomiędzy dźwiękami głównymi.

Akcja odbywa się w całej skali fortepianu, a ciągłe zmiany rejestrów powodują pewną izolację sąsiadujących ze sobą brzmień. Można by uznać tego rodzaju fakturę za symptom punktualizmu, gdyby głębsze wniknięcie w intencje kompozytora nie ujawniło znacznie ciekawszej koncepcji. Xenakis wymaga tu kunsztownego posługiwania się dwoma pedałami: lewym zasadniczo w celach kolorystycznych /gdyż niekiedy jest on zatrzymany nawet wówczas, gdy należy grać ff/, prawym natomiast w celu osiągnięcia bardzo specyficznych rezultatów. Nie służy on tu ani wyprowadzaniu poszczególnych wątków czy harmonii, ani osiąganiu gry legato, bądź wytwarzania aury brzmieniowej wokół wybranych dźwięków czy akordów /Debussy/. Cel jest inny: zatrzymywany tu na przeciąg kilku taktów prawy pedał doprowadza do ukonstytuowania się owych płaszczyzn brzmieniowych charakterystycznych dla Xenakisa, widzącego możliwości muzyki przez pryzmat doświadczeń architekta. Jeden ze sposobów stosowania prawego pedału polega tu na efekcie wibracyjnym, osiąganym dzięki ciągłym jego zmianom /co $\frac{1}{2}$ sekundy/, przy tym pedał ten używany jest zaledwie w swojej $\frac{1}{4}$ części. Uzyskuje się wówczas bardzo subtelny rezonans strun i jakieś niezwykłe rozedrganie kształtującej się stopniowo płaszczyzny brzmieniowej.

Xenakis zastosował tu jednak jeszcze inny ciekawy środek: sąsiadujące ze sobą ósemki - i to czasem nawet w ramach jednego współbrzmienia! - zróżnicował dynamicznie w stopniu osiągającym ekstremum. Mimo, że fortepian stoi nieruchomo, dźwięki dochodzą do słuchacza jakby z różnych odległości, dlatego zamiast o płaszczyznach należałoby tu mówić raczej o wibrujących formach kubicznych. Mistrzostwo Xenakisa zaznaczyło się więc w nowatorskim potraktowaniu fortepianu /instrumentu, od którego większość kompozytorów współczesnych wręcz stroni, z racji jego rzekomo zużytych już możliwości/, przy czym koncepcja pozałamywanych płaszczyzn

brzmieniowych, jak również efektu przestrzenności, wywodzi się z architektonicznych doświadczeń twórcy.

Po upływie mniej więcej jednej minuty i 20 sekund trębacze i puzoniści, siedzący dotychczas w głębi estrady, podnoszą się i z dźwięcznikami skierowanymi w stronę podłogi zaczynają ppp grać bez wibracji łagodny, pięknie brzmiący pięciodźwięk /cis[1]-es[1]-fis[1]-ais[1]-c[2]/. Akord ten wykonują wszystkie instrumenty z tłumikiem Robinson, stąd barwa całości jest ciepła, pastelowa i bardzo delikatna. Temu współbrzmieniu, trwającemu dziewięć taktów, towarzyszy powolne crescendo i stopniowe unoszenie dźwięczników, aż do osiągnięcia pozycji typowej dla gry na tych instrumentach. Sprawia to wrażenie powolnego napływania akordu z odległej przestrzeni. Fortepian kontynuuje tu poprzednią fakturę przy wydatnym ograniczeniu zmienności dynamicznej.

W ciągu całej następnej sekwencji /t. 55-79/ każdemu instrumentowi dętemu został przeznaczony do wykonywania, czy ściślej: do ciągłego powtarzania, tylko jeden dźwięk. Powraca on z niczym nie zakłóconą regularnością w pulsie ustalonym indywidualnie dla poszczególnych instrumentów /w pierwszej trąbce na przykład repetycje te są wyznaczane przez wartość równą całej nucie przedłużonej o ćwierćnutę z trioli/. Jednak ani uporczywie powtarzające się wysokości, ani niezmienność rytmiczna nie są tu celem samym w sobie: stanowią one tylko szkielet właściwej struktury. Jest ona rezultatem działania jeszcze dwóch środków: prostego modelu dynamicznego /zgodnie z którym każdy dźwięk trzeba najpierw wzmacniać, a następnie ściszać/ oraz powolnego przesuwania czary głosowej w płaszczyźnie poziomej ze strony lewej na prawą lub odwrotnie /co wywołuje zmiany w warunkach akustycznych pogłosu oraz - ze stanowiska odbiorcy - w słyszeniu kierunkowym/. W ten sposób kompozytor osiąga efekt bezustannie różnicowanej oscylacji, która dotyczy całej struktury dźwiękowej. /Można się tu doszukać

programowej aluzji do słynnego stwierdzenia: "panta rei"/. Trzeba podkreślić, że ruch wykonywany czarą głosową implikuje realne muzyczne efekty przestrzenne. W partii fortepianu istotniejsza zmiana dotyczy właściwie tylko dynamiki, która tu ujęta jest zbiorczo i płaszczyznowo.

Zasada powtarzania wybranego dźwięku przy zachowaniu stałego rytmu zmian dynamicznych jest aktualna również w następnym fragmencie /t. 82-91/. Trębacze i puzoniści znajdują się teraz bezpośrednio za fortepianem, skierowują instrumenty w stronę jego wnętrza, aby w czasie gry wywołać rezonans strun. Poszczególne dźwięki zostają rozbite na drobne wartości, wykonywane najpierw staccato i następnie frullato, dynamika waha się w granicach f - fff /ottoni grają tu bez tłumików/, całe współbrzmienie posiada układ rozległy, a jego diapazon sięga od A aż do c^3. Wraz z miejscem zmienia się więc diametralnie rodzaj i charakter brzmienia. Zastosowane media implikują wyostrzenie barwy, całość kulminuje do granic brutalnej agresji dźwiękowej i nagle wszystko milknie.

Po trzech taktach pauzy generalnej rozproszone, bardzo ciche /ppp/ dźwięki fortepianu markują stopniowo odległą płaszczyznę brzmieniową, a jednocześnie trębacze i puzoniści przechodzą na prawą stronę estrady, gdzie /od t. 100 do 142 i od 168 do 195/ realizują warianty poprzednich faktur na tle monorytmicznej na ogół partii fortepianu. Subtelny efekt spacjalny można usłyszeć w taktach 144-168: ottoni zwracają czary głosowe ku sufitowi i grają długie dźwięki w wysokich rejestrach ppp /dynamika ta jest tu realna dzięki zastosowaniu tłumika secco/. Skierowanie czary głosowej ku górze zmienia warunki pogłosu, a przy tym wywołuje wrażenie, poparte doznaniami wzrokowymi, iż dźwięki napływają z wysoka. W partię instrumentów dętych został misternie wkompono-

wany głos fortepianu. Na tle oktawowo zwielokrotnionej tercji F-A, zatrzymanej dzięki użyciu pedału prolongement[143], odzywają się w najwyższych rejestrach fortepianu współbrzmienia zdominowane przez oktawy oraz - niżej - kilka ostro akcentowanych sekund. Wokół tych dźwięków zaczyna się więc stopniowo wytwarzać delikatna otoczka flażoletów /niewidoczna, rzecz jasna, w partyturze/, jako swego rodzaju daleki odpowiednik organowych mikstur.

Wśród wielu ciekawych rozwiązań, w które obfitują Eonta, wybija się fragment rozpoczęty w t. 335 i trwający do t. 374. Pierwszorzędnego znaczenia nabiera tu partia instrumentów dętych; dla jej wyeksponowania głos fortepianu zostaje zredukowany do czterech taktów /365-368/. W czasie gry trębacze i puzoniści przechadzają się teraz swobodnie po estradzie; ich zadaniem jest przy tym dbałość o maksymalną opozycyjność kierunków ruchu. /Należy przyjąć, że wykonawcy powinni grać ten fragment utworu z pamięci/. Muzyka jest tu zróżnicowana fakturalnie, odznacza się wielością środków /biegniki, figuracje, frullata, glissanda puzonów, cieniowania dynamiczne, zmienne środki artykulacyjne/, jakby dla udowodnienia, że ruch może się nawet multyplikować; dzieje się tak dzięki współdziałaniu wielu mediów /np. grana crescendo szybka figuracja, połączona z ruchem wykonującego ją muzyka/. Długie wartości, bez względu na to, czy są to dźwięki w stanie ustalonym czy glissando, uwydatniają tu szczególnie czytelnie ruch samego źródła dźwięku.

Kompozycja otrzymuje formę łukową w wyniku nawiązania w finale do ujęć rozpoczynających utwór. Właściwą codę realizują ottoni /bez fortepianu/ z przodu, po prawej stronie estrady. Parokrotnie powtarzają tu one przedzieloną oktawami /wrażenie przestrzenności!/ sekstę wielką A_1-fis^2, grając ją w kilku wersjach, jakby w kilku naświetleniach interpretacyjnych. Oto kolejne ujęcia:

czterotaktowe crescendo od ppp do fff, szesnastkowa repetycja wykonywana staccato oraz długo wytrzymywane, bardzo ciche /ppp/, końcowe współbrzmienie o barwie zaostrzonej dzięki tłumikom secco. Ostatnie dźwięki brzmią więc jak echo w iluzorycznej przestrzeni.

Na osobne rozpatrzenie zasługiwałby koloryt brzmieniowy kompozycji. Tu należy przynajmniej podkreślić atrakcyjność - i niecodzienność! - samego zestawienia. Pomysł uderza swoją prostotą. Trąbki i puzony są sobie akustycznie bardzo bliskie /zalicza się je do tzw. blachy twardej/, stąd jednorodność brzmieniowa pięciogłosu instrumentów dętych. Natomiast naturalność zestawienia tych aerofonów z chordofonem, jakim jest fortepian, wynika z pewnej nieuniknionej metaliczności jego dźwięku /ze względu na materiał, z jakiego sporządza się struny/. Kompozytor znakomicie rozegrał kolorystyczne analogie i odrębności, które implikuje tego rodzaju kameralny zespół instrumentalny.

Xenakis złożył osobliwy hołd Parmenidesowi: okazał się jego adwersarzem. Posłużył się w tym celu brzmieniem mobilnym /ruch wykonawców w czasie gry/, a w przypadku brzmienia stacjonarnego - pozorującymi przesuwanie się dźwięków w przestrzeni zmianami dynamicznymi. Podobną funkcję pełni wyznaczenie instrumentom dętym - w zależności od wykonywanego fragmentu - różnych miejsc estrady, gdyż w związku z tym muzycy muszą przechodzić przez scenę w czasie trwania utworu. W ten sposób kompozytor unaocznił ruch, a jednocześnie włączył do utworu efekt wizualny. To wszystko stało się możliwe dzięki właściwemu twórcy poczuciu przestrzeni, czy ~~[illegible]~~ ściślej: poczuciu muzycznych możliwości przestrzeni. Ergo: w Eontach zaznacza się wyraźnie obecność osobowości Xenakisa-architekta.

Do idei przestrzenności powraca Xenakis również w innych swo-

ich utworach. Tu można odnotować jeszcze parę informacji dotyczących wspomnianego już dzieła noszącego tytuł Terrêtektorh. Zasłynęło ono m. in. z tego powodu, że już sam układ orkiestrowy stanowi tu swego rodzaju environment! Słuchacze siedzą wśród wykonawców, gdyż muzycy grają ten utwór nie na estradzie, lecz w części sali przeznaczonej dla audytorium, przemieszani bezpośrednio z publicznością. Kompozytor indywidualizuje w ten sposób obiór: w zależności od miejsca zmieniają się proporcje dynamiczne oraz dominacja wyraźniejszych i lepiej słyszalnych struktur dźwiękowych nad pozostałymi. Akcje dźwiękowe w przestrzeni są tu już tak rozwinięte i zróżnicowane, że utwór można uznać za urzeczywistnienie nowej, kinetycznej wizji muzyki. Ideą Xenakisa jest sonotron, tzn. działanie łączące funkcje akceleratora dźwięków, dezintegratora masy akustycznej i syntezatora pełnego spektrum dźwiękowego[144].

b/ Rozwiązania przestrzenne w kompozycjach K. Stockhausena

W twórczości Stockhausena, jednego z najwybitniejszych pomysłodawców współczesności, znaleźć można również wiele inspirujących przykładów zakomponowania dźwiękami przestrzeni muzycznej. Pierwszą przestrzenną elektroniczną kompozycją muzyczną jest jego Gesang der Jünglinge /1956/, utwór przeznaczony do odtwarzania z pięciu głośników rozmieszczonych w pięciu różnych punktach sali. Prawykonanie tej kompozycji zostało zorganizowane w sali radia kolońskiego w 1956 roku[145]. Rozważaną już przez Schönberga możliwość otoczenia słuchaczy akcjami muzycznymi udało się Stockhausenowi zrealizować w Gruppen für drei Orchester /1957/. Na dzieło to wielu badaczy muzyki współczesnej zwraca szczególną uwagę. Oto, co na temat Gruppen pisze B. Schaeffer: "109 wykonawców rozmieszczonych w trzech orkiestrach i prowadzonych przez trzech dyrygentów operuje w tym dziele materiałem, który niejako 'wę-

druje' w przestrzeni, gdyż poszczególne orkiestry korespondują pomiędzy sobą na zasadzie nie stosowanej dotąd wymienności". W stosunku do miejsca, w którym znajduje się odbiorca, "dźwięk może się pojawić z przodu lub z boku, oczywiście również z zewsząd, a równoczesność pojawiania się dźwięków tych samych lub podobnych w odległych miejscach i różnych dźwięków w miejscach blisko siebie położonych tworzy tu całą skalę nowych doznań materiałowych. /... Oczywiście w tej sytuacji zainteresowanie słuchacza koncentruje się bardziej na miejscu skąd dochodzą dźwięki, niż na samej substancji muzycznej. /.../ Ważne jest /.../, że muzyka przestrzenna skierowuje uwagę kompozytorów na nie dostrzegane przedtem zjawisko"[146].

Ruchy całych mas dźwiękowych oraz relacje między akcjami muzycznymi rozgrywającymi się w różnych miejscach sali należą do najważniejszych środków działania również w Carré für 4 Orchester und Chöre /1960/. Stockhausen określił tu nawet wymiary dogodnej /oczywiście kwadratowej/ sali koncertowej: 25 m x 25 m. W środku każdego kwadratu ma znajdować się na wysokości 50 cm estrada o rozmiarach 5,25 m x 12,00 m, a na niej dyrygent, zwrócony plecami do ściany. Do partytury dołączył kompozytor szkic sytuacyjny, na którym zaprojektował również miejsca dla słuchaczy. Audytorium dzieli się na cztery części, przy czym rzędy sąsiadujących ze sobą części ustawione są pod kątem 90°, a w stosunku do estrad i ścian sali - pod kątem 45°. Słuchacze siedzą zwróceni twarzami ku środkowi sali, co zresztą można oglądnąć na archiwalnych zdjęciach, zrobionych w czasie próby generalnej. Są one reprodukowane na okładkach partytury Carré, wydanej w 1971 roku w Londynie przez Universal Edition.

W wykonaniu utworu bierze udział 77 instrumentalistów i 32 lub 48 chórzystów. Są oni zgrupowani w czterech zespołach o zbliżnej

obsadzie, przy czym dźwięki instrumentalne i wokalne łączą się w jednolitą masę brzmieniową. Fonetycznie traktowany tekst funkcjonuje tu jako czysto muzyczna jakość, z której od czasu do czasu wyłaniają się imiona dzieci, kobiet i przyjaciół[147].

Każdy dyrygent posługuje się odrębną partyturą, w której zanotowana jest partia prowadzonej przez niego orkiestry oraz skrótowo ujęte informacje dotyczące trzech pozostałych. Trwanie konstelacji dźwiękowych w określonym miejscu zostało tu zestawione ze złudzeniem ruchu w przestrzeni. Powstaje ono w wyniku przejmowania tych samych współbrzmień, lub analogicznych struktur dźwiękowych przez kolejne grupy orkiestrowe, dzięki czemu słuchacz ma wrażenie, że dźwięki krążą wokół niego lub przesuwają się w poprzek sali. Skomponowane są tu kierunki i szybkość pozornego poruszania się dźwięków w przestrzeni. Na szczególną uwagę zasługuje fragment oznaczony liczbą 69: w regularnym metrum $^4/_4$ /aluzja do tytułu!/ poszczególne takty wykonywane są kolejno przez sąsiadujące ze sobą orkiestry, co przy zachowaniu tej samej faktury, typu instrumentacji i kierunku ruchu sprawia wrażenie szybkiego okrążania słuchaczy przez dźwięki. Ponieważ zjawisko to uporczywie się powtarza, dochodzi w tym momencie do wytworzenia się swego rodzaju magii dźwiękowej.

W całości dominują tu długie wartości rytmiczne i powolny tok narracji, dzięki czemu możliwą staje się konteplacja zmian przeprowadzanych przez kompozytora bardzo subtelnie, jakby we wnętrzu dźwięków /"im INNEREN der Töne"/. Stockhausen pragnął bowiem, aby muzyka Carré przynosiła słuchaczom trochę wewnętrznej ciszy, oddalenia i skupienia, a może nawet - odnalezienia samego siebie[148]. Sprzyjają temu również przewidziane przez kompozytora ramy czasowe utworu: ma on trwać w przybliżeniu pół godziny. Już na 90 sekund przed końcem dzieła milknie czwarta orkiestra, na-

stępnie kolejno trzecia i druga, a potem również muzyka wykonywana przez pierwszą orkiestrę pogrąża się w zupełnej ciszy.

Dla kontrastu można tu jeszcze odnotować inną kompozycję Stockhausena, w której efekty spacjalne zostają osiągnięte mimo zastosowania jednego tylko instrumentu. Utwór ten nosi tytuł Solo für Melodie-Instrument mit Rückkoppelung, a ostateczną wersję nadał mu kompozytor w 1969 roku. Dzieło to stanowi rodzaj uogólnionej wersji różnych możliwych utworów przeznaczonych do wykonania przez jeden melodyczny instrument solowy. Stockhausen poszukiwał możliwości wykonania na monodycznym instrumencie muzyki polifonicznej. Wreszcie znalazł rozwiązanie: dzięki zastosowaniu odpowiedniej aparatury obsługiwanej przez czterech asystentów możliwe stało się nagrywanie w czasie koncertu poszczególnych fragmentów utworu, a następnie przekształcanie ich zgodnie z modelami typowymi dla polifonii i emitowanie - z opóźnieniem - przez głośnik. Stockhausen zapragnął jeszcze, aby utwór był wykonywany w pomieszczeniu, w którym można by się poruszać we wszystkich kierunkach i odbierać struktury dźwiękowe jak mobilną rzeźbę[149].

Stockhausen ceni do tego stopnia rozwiązania przestrzenne, że wprowadza je pomysłowo nawet do takich swoich wcześniejszych utworów, w których pierwotnie nie przewidywał osobnych efektów spacjalnych. Przykładem mogą być obecne wykonania Kontra-Punkte /1953/: każdemu instrumentowi odpowiada tu teraz osobny głośnik, usytuowany wśród słuchaczy.

W 1958 roku opublikował Stockhausen w Die Reihe /nr 5/ istotny dla badanej problematyki artykuł pt. Elektronische und instrumentale Musik. Został w nim przedstawiony - pozornie utopijny - projekt wybudowania audytorium kulistego. W jego wnętrzu miałaby zawisnąć przeźroczysta i przepuszczająca dźwięki platforma dla słuchaczy /wchodziłoby się na nią mostkiem/. Na wewnętrznej powierz-

chni kuli należałoby rozmieścić głośniki tak, aby odbiorcy mogli słyszeć muzykę z góry, z dołu i z wszelkich kierunków. W wyniku współpracy Stockhausena z architektem Bornemannem ta przyszłościowa idea została jednak już urzeczywistniona: w związku z Expo 70 powstało w Osace audytorium kuliste, a sam Stockhausen prowadził tam codziennie sześciogodzinne imprezy muzyczne przez cztery miesiące. W wyniku tych doświadczeń koncerty, w czasie których słuchacz znajduje się w samym wnętrzu akcji dźwiękowych, uznał Stockhausen za rewolucyjną innowację w muzyce[150].

c/ Parametr przestrzenności w kompozycjach B. Schaeffera

Z wielu dzieł tego twórcy, w których zostały zastosowane efekty spacjalne, zostanie tu uwzględnionych kilka arbitralnie wybranych przykładów. Na specjalną uwagę zasługuje kompozycja o tytule Topofonica na 40 instrumentów /1960/, czyli cykl "wariacji bez tematu - lub raczej na temat kilkudziesięciu barw instrumentalnych. /.../ 40 instrumentów solowych" tworzy "stale się zmieniający zespół kameralny. Każdy instrument ma tu swoje stałe miejsce zarówno w partyturze, jak i w przestrzeni wykonawczej - stąd nazwa utworu - Topofonica"[151]. Instrumenty zostały rozmieszczone na estradzie zgodnie z kolorystyczno-formalną koncepcją utworu jako całości. Jedną z ważniejszych idei tego dzieła jest ciągłe przejmowanie struktur dźwiękowych przez kolejne instrumenty. Tok narracji muzycznej przesuwa się tu więc jednocześnie w czasie i w przestrzeni, a proces ten - potraktowany integralnie - stanowił tu odrębny obiekt kunsztownej kompozycji.

W odniesieniu do innego utworu B. Schaeffera, do Music for MI na wibrafon, głos wokalny, zespół jazzowy i orkiestrę /1963/, należy zwrócić uwagę na dwa bardzo wyraziste efekty przestrzenne. W czasie wykonywania kompozycji odzywają się nagle trąbki, lecz nie z estrady, lecz całkiem nieoczekiwanie z bocznych balkonów, a

ponadto perkusista gra w tym utworze na kotłach umieszczonych w otwartych drzwiach znajdujących się naprzeciw orkiestry. W napisanym do tekstu A. Ginsberga utworze o tytule Howl dla trzech aktorów i orkiestry kameralnej /1966/, wykonawcy mają recytować wiersz m. in. "błądząc po estradzie i widowni, grając przed odbiorcami, a także między nimi"[152]. W czasie prawykonania tego utworu w Warszawie w 1971 roku aktorzy realizowali niektóre fragmenty tego utworu w pomieszczeniach sąsiadujących z salą koncertową, tak jednak, że /dzięki uchylonym drzwiom/ znajdujący się w sali odbiorcy mogli śledzić przebieg akcji.

Poliwersyjna kompozycja o tytule Heraklitiana /1970/ dopuszcza m.in. realizację multimedialną: wykonawcom może wówczas towarzyszyć film przedstawiający tych samych odtwórców w innym miejscu. Tym sposobem zostaje uzyskane złożenie dwu różnych przestrzeni i dwu odrębnych okresów czasu w ramach wykonania tego utworu w jednym miejscu i czasie!

O znaczeniu, jakie dla właściwej realizacji niektórych dzieł B. Schaeffera ma akustyka pomieszczenia, mogą świadczyć trudności, jakie pojawiły się w związku z prawykonaniem we Włoszech w 1985 roku kompozycji o tytule Vaniniana dla dwóch aktorów i zespołu instrumentalnego /1978/. Okazało się, że sala w Taurisano nie nadawała się do odtworzenia tego utworu i dopiero w Lecce, w Bazylice Santa Croce udało się osiągnąć efekty dla tego dzieła istotne: wirowanie mas dźwiękowych pod kopułą oraz krążenie brzmień w nawach bocznych.

d/ Inne przykłady

Nad nowymi, atrakcyjnymi rozwiązaniami w dziedzinie muzyki przestrzennej pracuje stosunkowo wielu współczesnych kompozytorów. P. Boulez /1925/ na przykład w napisanym według poematu H. Michaux utworze o tytule Poésie pour pouvoir na trzy orkiestry

i taśmę /1958/ wymaga rozmieszczenia na suficie i ścianach sali koncertowej aż 80 głośników[153]. H. Brant /1913/ natomiast w Voyage Four na orkiestrę /1964/ pozostawia na estradzie jedynie instrumenty dęte blaszane oraz perkusyjne, a pozostałe rozmieszcza na balkonach wokół sali i na poziomie podłogi z tyłu za publicznością. Inny pomysł stoi u genezy Elevator Music /1967/ E. Schwartza /1936/: istotę zamysłu kompozytora stanowią tu zmieniające się zestawienia muzycznych przestrzeni. 24 wykonawców gra różne struktury dźwiękowe na każdym z 12 pięter budynku przeznaczonego do słuchania tego utworu. Publiczność przejeżdża windą przez kolejne piętra, stąd jedne wątki muzyczne stopniowo nikną /diminuendo/, podczas gdy inne dołączają się z coraz większą intensywnością /crescendo/. Wielu twórców - m. in. właśnie H. Brant, D. Erb /Fanfare for Brass Ensemble and Percussion, 1971/ i C. Crego /Implosions, 1971/ - pracowało nad wywołaniem wrażenia ruchu dźwięków w przestrzeni; jednym z ciekawszych proponowanych przez nich rozwiązań jest rozmieszczenie wykonawców wokół audytorium, dźwięk zainicjowany przez pierwszego instrumentalistę podejmują kolejno następni muzycy, aż wreszcie po okrążeniu całej sali powraca on do punktu wyjścia[154].

W utworze zatytułowanym Fête galante et pastorale /1975/ Z. Krauzego /1938/ skomponowane zostały ze sobą przestrzenie wypełnione dźwiękami. Prawykonanie tego dzieła odbyło się w Grazu na zamku Eggenberg. W komentarzu do utworu pisze kompozytor: "Całe piętro zamku, składające się z 26 komnat wypełnione było trzynastoma warstwami dźwiękowymi z taśm rozmieszczonych w 13 różnych komnatach oraz dodatkowo sześcioma zespołami instrumentalnymi wykonującymi muzykę na żywo. /.../ Odbiorcy przechodząc według upodobania poprzez komnaty łączyli poszczególne warstwy dźwiękowe w całość. /.../ W wersji przestrzennej na zamku muzy-

ka czekała na słuchacza, który przechodząc z jednej komnaty do drugiej zmieniał swoje otoczenie dźwiękowe"[155].

Muzyką przestrzenną zajmuje się Z. Krauze od 1968 roku; zrealizował wówczas - wraz z architektem wnętrz, Teresą Kelm i rzeźbiarzem, H. Morelem - pierwszą Kompozycję Przestrzenno-Muzyczną. W 1970 roku, we współpracy z T. Kelm powstała Kompozycja Przestrzenno-Muzyczna Nr 2, następnie dwie wersje /1975 i 1985/ wspomnianej już kompozycji Fête galante et pastorale, a w 1987 roku /zrealizowana z architektami: W. Nowakiem i J. Muniakiem/ - La rivière souterraine. Warte przytoczenia jest napisane przez Krauzego sui generis objaśnienie dla odbiorcy tego utworu, gdyż ma ono ciekawą postać białego wiersza:

"Rzeka podziemna /La rivière souterraine/, wersja
muzyczno-przestrzenna
Labirynt.
Chodząc napotkasz siedem różnych źródeł dźwięku.
Muzyka czeka na ciebie.
Sam tworzysz swoją własną wersję utworu.
Zależy ona od drogi, jaką obierasz.
Zależy też od czasu przebywania w Labiryncie.
Możesz wrócić do każdego źródła dźwięku.
Możesz zatrzymać się między dwoma lub trzema
źródłami dźwięku i słuchać ich przemiennie.
Sam o tym decydujesz.
Słuchasz muzyki, która jest emitowana jednocześnie
w siedmiu komórkach przestrzeni architektonicznej.
Muzyka w każdej z tych siedmiu jest trochę inna.
Muzyka w każdej z nich jest samodzielna.
Dlatego właśnie przechodzisz poprzez labirynt.
Możesz wejść w przestrzeń architektoniczną w dowolnym momencie i zostać tak długo, jak zechcesz"[156].

Wśród właściwych współczesnym kompozytorom postaw dotyczących muzyki przestrzennej można odnotować m. in. stosowanie rozwiązań właściwych muzyce dawnej. Jest to najczęściej technika polichóralna /rozwinięta w szkole weneckiej na przełomie XVI i XVII w./, a przykłady jej zastosowania przynoszą m. in. kompozycje K. Pendereckiego. I dla kontrastu: efekty przestrzenne należą także do stałego repertuaru muzyki komputerowej. Istniejące tu możliwości techniczne oraz pierwsze, eksperymentalne jeszcze rezultaty brzmieniowe można było w pewnym stopniu poznać m. in. w czasie przeprowadzonego przez A. Bentley'a w Krakowie w dniach 12-18 stycznia 1989 kursu muzyki komputerowej; prezentowany był muzyczny system CDP - Composer's Deskopt Project.

Uderzające analogie występują między percepcją muzyki przestrzennej a odbiorem dzieł plastycznych w rodzaju environment. Otoczony specjalnie skomponowanym zespołem przedmiotów widz ogląda je z wielu stron, a z dziełem jako całością nawiązuje kontakt właściwie od wewnątrz. Podobnie w przypadku współczesnych kompozycji przestrzennych: słuchacz nie znajduje się naprzeciw muzyki, lecz jakby w samym jej centrum, a jako otoczony zjawiskami i akcjami dźwiękowymi może znacznie intensywniej uczestniczyć w jej istnieniu.

Warte przytoczenia są rozważania B. Schaeffera dotyczące muzyki przestrzennej. Autor stwierdza m.in.: "Dźwięk, a tym samym cała muzyka staje się mobilna, jakby dodatkowo jeszcze różnicowana". Przy tym "w grę wchodzi tu, obok rzeczywistej przestrzenności, przestrzenność wynikająca ze specyficznych złudzeń. /.../ Faktem jest /.../, że pomiędzy tym co realne, a tym co polega na złudzeniu, pojawia się cała skala odcieni odbioru zjawisk przestrzennych"[157].

Celowo zakomponowana akcjami dźwiękowymi przestrzeń daje is-

totne zwielokrotnienie powiązań między elementami dzieła muzycznego. Na podstawie jej znaczenia dla muzyki współczesnej należy zatem stwierdzić, że przestrzeń jest kategorią, w ramach której dokonują się ważkie spotkania muzyki i sztuk plastycznych.

e/ Ruchome rzeźby a forma mobilna w muzyce

Współczesnych kompozytorów poszukujących nowatorskich rozwiązań formalnych zainspirowały m. in. dwudziestowieczne mobilne rzeźby. Ich historię przedstawia zwięźle A. Radajewski: "Próby oddania w malarstwie zmysłowej iluzji ruchu, a następnie jego matematyczna analiza pod postacią niejako wykresu linijnego na płaszczyźnie, poszerzone zostały w rzeźbie lat dwudziestych i trzydziestych dzięki nowym rozwiązaniom technicznym. Duchamp po nieukończeniu dzieła The Large Glass, wykonuje obracające się konstrukcje mechaniczne, które dawały bliżej nieokreślone efekty optyczne. W 1920 r. inny początkujący podówczas artysta - Naum Gabo skonstruował rzeźbę Stojąca fala, niewielki pionowy pręt metalowy poruszany przy pomocy wibratora elektrycznego. W podobnym kierunku idą próby poszukiwań Man Raya, Laszlo Moholy-Nagy'a, profesora Bauhausu i konstruktora sławnego Modulatora światła i przestrzeni, Fernanda Légera, twórcy Baletu mechanicznego, wreszcie Alexandra Caldera, tworzącego w 1931 r. pierwsze rzeźby, które wprawione były w ruch przez silnik elektryczny. Rzeźby te Marcel Duchamp nazwał mobilami. /.../

W okresie powojennym zbliżone poszukiwania związane są przede wszystkim z twórczością Nicolasa Schöffera - artysty węgierskiego pochodzenia działającego w Paryżu. Schöffer, a następnie także szwajcarski rzeźbiarz Jean Tinguely, tworzą w latach pięćdziesiątych ruchome rzeźby, które przyjęło się za Duchampem nazywać mobilami. Jak była już mowa, zasadniczo twórcą pierwszych realizacji tego typu był amerykański rzeźbiarz Alexander Calder. Budował

on swoje prace z metalowych prętów na zasadzie skomplikowanych równoważni z zawieszonymi na nich płaskimi formami z blachy. Calder do poruszania swych mobili używał już silników elektrycznych; najczęściej jednak blaszki poruszane były przez powiew wiatru, poruszenie powietrza przy przechodzeniu zwiedzających oraz przez umyślne czy przypadkowe potrącenie elementów konstrukcji. Schöffer wiąże swoje mobile wyłącznie z mechanizmami o napędzie elektrycznym. Wahadłowy lub obrotowy ruch poszczególnych elementów rzeźb Schöffera jest więc stały, ma charakter mechaniczny i ściśle wyliczony"[158].

Właściwe mobilnej rzeźbie zmieniające się usytuowania poszczególnych elementów wobec siebie znalazły swój odpowiednik w jednej ze współczesnych muzycznych koncepcji formalnych. W mobilach muzycznych cząstki utworu są z założenia ruchome, stąd ich następstwo w czasie, wzajemne relacje, jak również odniesienia do całości zależą - w określonych przez kompozytora granicach! - od indywidualnej decyzji wykonawcy. Kompozytor tworzy tu zatem strukturę wieloznaczną, a poszczególne realizacje tego rodzaju dzieła mogą, czy wręcz powinny, uderzająco różnić się między sobą pod względem ukształtowania w czasie. Wyłania się tu jednak ważki problem, na który zwraca uwagę U. Eco: "Dążenie do nieładu, które jest jedną z pozytywnych cech poetyki otwarcia, powinno być dążeniem do nieładu opanowanego, do możliwości zamkniętej w granicach pola, do swobody kontrolowanej przez predyspozycje formotwórcze, zawarte w formie, która jest otwarta na swobodny wybór odbiorcy. Twórcę dzieła otwartego, który proponuje odbiorcy mnogość światów formalnych, dzieli od niezróżnicowanego chaosu, nie dającego żadnej przyjemności estetycznej - zaledwie jeden krok; uratować go może jedynie zastosowanie dialektyki wahadłowej". Za konieczną uważa tu U. Eco "nieustanną walkę de l'ordre et de

l'aventure, ładu i przygody, jak by powiedział Apollinaire; przesłankę, dzięki której poetyki otwarcia stają się poetykami dzieła sztuki"[159].

Jednym z kompozytorów, którzy dostrzegli i zrealizowali interesujące możliwości formy mobilnej, jest R. Haubenstock-Ramati /1919/. Jej rozwiniętą postać można odnaleźć w serii Multiples, których poliwersyjność nie ogranicza się do samej formy, lecz obejmuje także obsadę instrumentalną. Multiple I /1969/ na przykład, to utwór skomponowany na dwa instrumenty smyczkowe, a ponieważ kompozytor bierze pod uwagę skrzypce, altówkę, wiolonczelę i kontrabas, dzieło to posiada aż 10 możliwych wersji obsady. Zastosowane tu zostały środki typowe dla instrumentów smyczkowych /po flażolety, różne sposoby prowadzenia smyczka, dwudźwięki, akordy etc./, a ich uogólniony zapis stał się możliwy dzięki optymalnie jednoznacznej notacji graficznej. Poliwersyjność formy zaprojektował tu Haubenstock tak: cały utwór zanotował na pięciu systemach: A
B
C
D
E.

Jeden z wykonawców odczytuje dwukrotnie kompozycję z góry na dół, przy czym grę może rozpocząć od dowolnego systemu pod warunkiem jednak, że po literze E nastąpi zawsze A. Po przyjęciu przeciwnego kierunku odczytywania /z dołu do góry/ analogicznie postępuje również drugi wykonawca. Pierwsze wykonanie pięciu systemów uważa kompozytor za ekspozycję, a drugie - za repryzę. Różnią się one między sobą zbiorem pięciu różnych temp: kompozytor daje tu każdemu odtwórcy dwie możliwości do wyboru z tym, że nie mogą oni jednak równocześnie realizować tej samej wersji. Trwająca od 20 do 30 sekund coda ma zostać przez wykonawców utworzona z dowolnie wybranych fragmentów materiału ekspozycji. Utwór w całoś-

ci powinien zostać wykonany w ciągu 8 minut i 50 sekund. Haubenstock życzy sobie, aby w ramach jednego koncertu wykonywać dwie różne wersje tego utworu[160]. Jest to w pełni uzasadnione, gdyż dopiero wówczas ujawnia się zasadnicza idea utworu: przemienność elementów względem siebie i wobec całości. Przy tym dopiero zestawienie kilku różnych wersji mobilnej formy muzycznej odpowiada bezpośrednio współczesnym ruchomym rzeźbom. Przed kompozytorem staje tu frapujący problem do rozwiązania: takie ukształtowanie poszczególnych struktur dźwiękowych /nawet ujętych aproksymatywnie/ oraz taka koncepcja ich zestawiania, aby każdy rezultat odpowiadał intencjom twórcy, w tym także jego ewentualnym oczekiwaniom na pojawienie się nieoczekiwanych a interesujących wydarzeń muzycznych. W Multiple I poszczególne elementy oraz zasady ich łączenia zostały tak utworzone, że po ich spotkaniach - odpowiadających właściwie zasadzie "każdy z każdym" - można z dużym prawdopodobieństwem oczekiwać wartościowych artystycznie wyników, a wielopiętrowa poliwersyjność tej kompozycji zapowiada frapujące niespodzianki i zaskoczenia.

Do formy mobilnej powraca Haubenstock również w innych swoich utworach. Z jednolitego materiału skomponowany jest utwór o tytule Interpolation - mobile na flet /1958/. Elementy wykonywane przez solistę są tu nagrywane na taśmę, a następnie po pewnym czasie odtwarzane: ich spotkania z partią realizowaną w danym momencie przez solistę dają ciągle zmieniający się układ analogicznego materiału. W Jeux 6 na instrumenty perkusyjne /1961/ partyturę skomponowaną z sześćdziesięciu elementów realizuje sześciu wykonawców dysponujących sześcioma odmiennymi zestawieniami instrumentów perkusyjnych. Odnośnie różnych aspektów dzieła podaje kompozytor po kilka wariantów realizacyjnych, a wybór pozostawia odtwórcy; dzięki temu poszczególne wykonania Jeux 6

odbiegają niejednokrotnie bardzo daleko od siebie.

Z cyklu dzieł Haubenstocka noszących tytuł Mobile do najbardziej znanych należy Mobile for Shakespeare /1960/, w którym każda z trzech warstw utworu może być odczytywana w obu kierunkach, przy czym materiał dźwiękowy ujęty jest częściowo ściśle, częściowo swobodnie. Mobilnych utworów o tytule Multiple /przeznaczonych na różne obsady/ napisał Haubenstock również całą serię /VIII został ukończony w 1971 r./. Kompozytor wraca więc z upodobaniem do tego rodzaju rozwiązań, stąd wniosek, że eksperymentalne wykonania jego wcześniejszych mobili muzycznych dały obiecujące rezultaty.

Możliwościami tak pojętej formy zainteresowało się wielu kompozytorów współczesnych. Jeden z najwybitniejszych badaczy dwudziestowiecznych tendecji artystycznych, U. Eco, za najbardziej typowe utwory uważa tu m. in. Klavierstück XI /1956/ Stockhausena, Scambi, muzykę elektroniczną /1967/ H. Pousseura oraz Trzecią sonatę fortepianową /1957/ P. Bouleza. Oto, co U. Eco pisze na temat tych kompozycji: "W Klavierstück XI Karlheinz Stockhausen proponuje na jednej obszernej stronie szereg odcinków muzycznych, spośród których wykonawca wybiera najpierw ten, od którego rozpocznie utwór, a potem kolejno odcinki następne. Swoboda pozostawiona wykonawcy płynie tu z 'kombinatorycznej' struktury utworu, pozwalającej samodzielnie 'montować' następstwo fraz muzycznych. /.../ Henri Pouseeur wyjaśnia, że jego kompozycja Scambi 'to nie tyle utwór, co pole możliwości, zaproszenie do wyboru. Kompozycja składa się z szesnastu przebiegów muzycznych. Każdy z tych przebiegów można połączyć z dwoma innymi, nie naruszając logicznej ciągłości dzieła: dwa przebiegi zaczynają się identycznie /potem zaś rozwijają się odmiennie/, natomiast dwa inne, przeciwnie, prowadzą do jednakowego rozwiązania. Możliwość rozpoczynania i

kończenia utworu dowolnym przebiegiem pozwala na znaczną liczbę kombinacji chronologicznych. Ponadto dwa identycznie rozpoczynające się przebiegi można zsynchronizować, tworząc tym samym złożoną polifonię strukturalną... Wyobraźmy sobie, że owe proporcje formalne zostają zapisane na taśmach magnetofonowych, które każdy może nabyć. Wówczas odpowiednie urządzenie akustyczne pozwoliłoby samym odbiorcom we własnym domu stworzyć z owych propozycji formalnych nie zapisaną dotychczas fantazję muzyczną, dającą świadectwo indywidualnej wrażliwości na materię dźwiękową i jej układ w czasie'.

W trzeciej sonacie fortepianowej Pierre Bouleza część pierwsza /Formant I: Antiphonie/ składa się z dziesięciu przebiegów muzycznych, zapisanych na dziesięciu oddzielnych kartkach, którymi można manewrować jak fiszkami /nawet jeśli nie wszystkie kombinacje są dopuszczalne/; część druga /Formant II: Trope/ składa się z czterech przebiegów o strukturze cyklicznej, przy czym wykonawca rozpoczyna od dowolnego przebiegu, łącząc go z pozostałymi, tak by cykl został zamknięty. Wewnątrz poszczególnych przebiegów możliwość interpretacji jest ograniczona. Niemniej jednak jeden z nich - Parenthèses - zaczyna się wprawdzie od taktu w określonym tempie, lecz potem mieści w sobie obszerne nawiasy, których tempo zależy od wykonawcy, wskazówki kompozytora dotyczą zaś tylko tego, jak należy łączyć pasaże /np. sans retenir, enchaîner sans interruption itd./"[161].

Te dzieła rozpatrywane są przez autora w odniesieniu do ogólniejszych zagadnień, wchodzących w zakres problematyki "dzieła otwartego". U. Eco podkreśla tu pojawienie się "nowej dialektyki między dziełem i interpretatorem", przy czym interpretatorem może być zarówno wykonawca jak odbiorca. I co istotne: "Wartość estetyczna dzieła jest tym większa, im bogatsze są możliwości

jego interpretacji, im różnorodniejsze budzi ono reakcje, im więcej aspektów ukazuje odbiorcy nie tracąc zarazem własnej tożsamości"[162].

W ramach ogólnej koncepcji, określającej muzyczną formę mobilną, istnieje możliwość kreowania wysoce zróżnicowanych rozwiązań szczegółowych. W Mobile pour deux pianos /1958/ na przykład H. Pousseur dopełnił podstawowy tekst utworu osobno zanotowanymi, luźnymi fragmentami, które wykonawcy mogą włączyć do tej kompozycji w dowolnym momencie gry. Te zamierzone, lecz nie określone w czasie "interwencje" rozbijają i przekształcają pierwotny układ w sposób zmieniający się w zależności od koncepcji wykonawców, stąd uporządkowanie utworu w czasie ma postać mobilną. M. Jarre /1924/ natomiast zaadaptował formę ruchomą do wymogów koncertu z solistą. Jego Mobiles na skrzypce i orkiestrę /1953/ to zestawienie przeciwieństw: akompaniament orkiestry jest ustalony i niezmienny, podczas gdy solista ma do dyspozycji sześć fragmentów, z których sam kształtuje swoją partię, wybierając jeden z dziesięciu podanych przez kompozytora rodzajów permutacji[163].

Kompozycja symfoniczna K. Serockiego /1922-1981/ - zatytułowana Ad libitum - to jeszcze inny przykład muzycznej formy mobilnej. Dyrygent otrzymuje tu 31 różniących się instrumentacją segmentów i ma z nich zestawić pięć utworów, a następnie ułożyć z nich pięcioczęściową całość. W czasie koncertu powinny być wykonane dwa różne warianty formalne całości, aby słuchacze mogli porównać dwie odrębne wersje utworu[164].

Ze względu na wielość potencjalnych wersji realizowanych przy jednoczesnym zachowaniu identyczności utworu, formą mobilną zainteresowali się także inni kompozytorzy /m. in. K. Abe, E. Brown, S. Bussotti, M. Ptaszyńska, E. Rudnik, B. Schaeffer i B. Buczek/. Plastyczna forma mobilna - dzięki wyeksponowaniu zmienności w

czasie - zbliżyła się do muzyki i przypuszczalnie m. in. właśnie w wyniku tego faktu zainspirowała kompozytorów współczesnych. Warto tu jeszcze dodać, że domyślność dalszego toku utworu muzycznego stanowi czasem przeszkodę w odbiorze wielokrotnie powtarzanych arcydzieł utrzymanych w klasycznej, stabilnej formie; jedną z prób rozwiązania tego problemu jest właśnie koncepcja muzycznej kompozycji mobilnej.

W związku z badanymi tu zagadnieniami warto przytoczyć celne spostrzeżenie B. Strużyny-Gawrońskiej: "unifikacja przestrzeni i czasu, obaliwszy stworzony przez Lessinga podział na sztuki czasowe i przestrzenne, zwróciła uwagę w plastyce na czas, w muzyce na przestrzeń. Świadome kształtowanie przez artystów nowej kategorii - czasoprzestrzeni - stało się wspólne dla obu sztuk"[165]. Można tu jeszcze dostrzec spotkanie sztuki współczesnej z dwudziestowieczną fizyką: z teorią Einsteina, a tym samym odnaleźć głębszy związek sztuki z całokształtem cywilizacji i życia umysłowego ludzkości.

Spotkania muzyki współczesnej ze sztukami plastycznymi a nowe idee i kierunki artystyczne

Nowe tendecje - wywołując aktywność jeszcze nie eksploatowanych lub już zapomnianych obszarów wyobraźni oraz odkrywając artystyczne aspekty świata w pozornie najmniej predestynowanych po temu zjawiskach - przekraczają niejednokrotnie granice określonej dyscypliny i wyzwalają również inwencję twórców z innych dziedzin. Kilka poniższych arbitralnie wybranych przykładów służy jedynie orientacyjnemu zamarkowaniu nieogarnionego obszaru tego rodzaju możliwości.

a/ Dadaizm

Niektórzy kompozytorzy zwracają się w stronę dadaizmu, ponieważ sądzą, że jako nihilistyczna rewolta intelektualna kieruje

się on przeciw czynnikom bezsensu i chaosu w cywilizacji europejskiej, a jednocześnie, pozorując infantylną i prymitywną zabawę, wyzwala indywidualną fantazję. Z dadaizmu /a także ze surrealizmu/ wyprowadza swoje koncepcje V. Gelmetti /1926/[166]. Za kompozycję na wpół dadaistyczną uważa J. F. Williams swój utwór pt. Humpty Dumpty Sat on a Waltz. Zastosowane tu zostały najróżnorodniejsze współczesne techniki instrumentalne, przy czym najważniejszym środkiem działania jest efekt zaskoczenia. Kompozycja ta została napisana dla "Warsztatu Muzycznego" na zamówienie Z. Krauzego, który pragnął wzbogacić repertuar zespołu o utwory w rodzaju tańca, wnoszące do muzyki współczesnej jakości niemal dziś zapomniane: radość i lekkość[167].

Do dadaizmu zbliżała się niekiedy postawa J. Cage'a. Dopuszczał on współudział przypadku w komponowaniu, a przy tym niejednokrotnie nie przywiązywał wagi do jakości użytego materiału, co więcej: twierdził nawet, że jest mu obojętne, czy materiał ten brzmi pięknie, czy źle. Do dadaizmu, a nawet szerzej: do współczesnego malarstwa nawiązał zresztą Cage w pełni świadomie, co potwierdzają jego własne wypowiedzi[168].

b/ Surrealizm

Z wielką intensywnością działa na wyobraźnię kompozytorów surrealizm, stanowiący konstruktywne następstwo dokonanego przez dadaizm burzenia tradycji. Program artystyczny surrealizmu postuluje - jak wiadomo - negację rozgraniczeń między życiem a śmiercią, realnością a imaginacją oraz przeszłością i przyszłością, a ponadto odwołuje się do snów, obłędu, halucynacji, przypadku, regionów spoza świadomości etc. Zdaniem pewnych kompozytorów program taki może odnosić się również do dzieł muzycznych. We wspomnianym już utworze, w Czarnych aniołach na elektryczny kwartet smyczkowy, J. Crumb stosuje - w celu uzyskania efektów surrealis-

tycznych - elektryczne wzmocnienie instrumentów, akcje smyczka z "odwrotnej" strony strun, grę arco na kryształowych kieliszkach napełnionych wodą, specjalne naparstki do wykonywania tryli oraz dodatkowe użycie marakasów i tam-tamów. Za typowy dla surrealizmu uważa N. Slonimsky Poème Symphonique na 100 metronomów /1962/ G. Ligetiego /1923/. Każdemu metronomowi przysługuje tu inna częstotliwość, dzięki czemu mógł kompozytor pomysłowo skomponować zakończenie tego utworu. Polega ono na stopniowym wyłączaniu z gry kolejnych metronomów, przy czym jako ostatni milknie uderzający najwolniej i w ten sposób zostaje osiągnięte swoiste "rytmiczne diminuendo"[169]. G. C. Menotti /1911/ skomponował do własnego libretta surrealistyczną operę o tytule Labirynt /1963/; niesamowita akcja tego dzieła rozgrywa się częściowo w kosmosie - i wówczas towarzyszy jej muzyka atonalna, częściowo na Ziemi, w znanym pejzażu muzyki tonalnej[170]. J. Chomiński dostrzega elementy surrealizmu m. in. w operze F. Poulenca /1899-1963/ zatytułowanej La voix humaine /1959, według G. Apollinaire'a/ oraz - wyraźnie wyeksponowane - w Elegy for Young Lovers - Elegie für junge Liebende /1961, teksty W. H. Audena i Ch. Kallmana/ H. W. Henzego /1926/[171]. Subtelny związek z surrealizmem zaznaczył się również w utworze symfonicznym o tytule Similis Greco I /1979/ Z. Bujarskiego /1933/. Oto, co pisze na ten temat sam kompozytor: "moja wieloletnia fascynacja irracjonalnymi efektami świetlnymi, ekstatycznego, wizjonerskiego i mistycznego malarstwa Dominikosa Theotokopulosa /El Greco/ zdecydowała o podjęciu próby napisania utworu, który w wyrazie nosiłby jakieś cechy /umowne oczywiście/ zjawiska nadrealizmu. Stąd właśnie celowo wyraźny rysunek muzyczny niektórych partii /.../ utworu obok roztopienia, mglistości partii końcowych"[172].

c/ Aleatoryzm

Twórcy, niezależnie od dziedziny ich artystycznej działalności, na analogiczne zjawiska w sztuce bardzo często reagują podobnie. W plastyce opozycję wobec rygorów kompozycyjnych abstrakcji geometrycznej stanowił ok. roku 1950 m. in. informel, dopuszczający do głosu przypadek, automatyzm i żywioł /rozpryskiwanie lub rozlewanie farby, operowanie gestem itp./. Odpowiednikiem tej tendencji był w muzyce aleatoryzm. Stanowił on przeciwieństwo totalnego serializmu, równoznacznego ze ścisłym zdeterminowaniem materiałowym utworu już w procesie prekompozycyjnym. Termin "aleatoryzm" wywodzi się od słowa "alea" /kostka/, a dotyczy rozstrzygnięć zależnych od przypadku, podobnie jak się to dzieje z liczbami otrzymywanymi w wyniku rzutu kostką. Aleatoryzm, zgodnie ze stwierdzeniem Bogusława Schaeffera, "opiera się na ścisłej dyspozycji całości przy pozostawionej przypadkowi dyspozycji szczegółów" i w związku z tym, jako "skrótowe kodowanie wtórnych na ogół elementów daje szansę na lepsze niż dotąd ogarnięcie formy"[173]. Kompozytor szkicuje zarys utworu nobilitując funkcję wykonawcy, którego interpretacja - twórcza, oryginalna i zmienna - powinna w optymalnym przypadku doprowadzić do każdorazowo innej realizacji szczegółów, w miarę możności nieprzewidzianej nawet przez samego twórcę. Dobrze skomponowane utwory aleatoryczne posiadają osobliwą zdolność autoregeneracji: w przyszłości, w miarę dalszego rozwoju muzyki i pojawiania się nowych środków i możliwości ingerencja przypadku jest w stanie nieustannie je aktualizować. Od samego kompozytora zależy, które elementy utworu uzna za najważniejsze i sam je precyzyjnie skomponuje, a które pozostawi przypadkowi. Skrajny przykład aleatoryzmu absolutnego stanowią niektóre utwory J. Cage'a, w których właściwie wszystko jest uzależnione od przypadku.

Utwór fortepianowy J. Cage'a: Music of Changes /1951/ uchodzi za pierwszą kompozycję aleatoryczną. Genezą pomysłu i utworu była stara chińska księga wyroczni I-Ching, w której przypadkowe liczby uzyskuje się jako wynik rzutu pałeczek. Aleatoryzm jest metodą, którą Cage posługuje się stosunkowo często i to nawet w odniesieniu do liczby wykonawców, czasu trwania utworu itd., gdyż uważa przypadek za jeden z istotnych czynników stymulujących działania artystyczne[174].

Z kolei M. Ishii /1936/ uznał znaczenie słowa "so-gu" /nieprzewidziane, przypadkowe spotkanie/ za ideę swego trzyczęściowego cyklu, podkreślając to również w tytule kompozycji: So-gu III na nieokreśloną liczbę solistów /1976/. Nieoczekiwany rezultat ma tu wyniknąć z sumowania w każdej części dwu różnych utworów oraz oryginalnego skontrastowania instrumentów typowych dla wschodniej i zachodniej kultury muzycznej[175].

B. Schaeffer natomiast w Kodach na orkiestrę kameralną /1961/ skomponował ściśle dynamikę i kolorystykę /zmieniając w ten sposób ich rolę z tradycyjnie wtórnej na pierwszoplanową!/, natomiast ukształtowanie rytmu i materiału dźwiękowego pozostawił wykonawcom do ograniczonego, lecz stosunkowo dużego wyboru. Również inne utwory tego kompozytora /m.in. Topofonica, 1960, Studium w diagramie, 1956, Koncert skrzypcowy, 1963/ ukazują oryginalne możliwości zastosowania metody aleatorycznej.

Niektóre dzieła orkiestrowe W. Lutosławskiego /1913/ - np. Jeux Vénitiens na orkiestrę /1961/, Trois Poemes d'Henri Michaux na 20-głosowy chór i orkiestrę kameralną /1963/, II Symfonia /1967/, Livre pour orchestre /1968/ - stanowią przykłady bardzo rozważnego posługiwania się tą techniką. Sam kompozytor nazywa stosowany przez siebie wariant "aleatoryzmem kontrolowanym" albo "ograniczonym", bądź także "aleatoryzmem faktury". Lutosławski

wyjaśnia, że jest to np. "wprowadzenie gry lub śpiewu ad libitum przez kilku wykonawców jednocześnie". Z zasady "dotyczy to tylko tych zjawisk, które rozgrywają się w granicach poszczególnych sekcji danej formy muzycznej. /.../ Rozbicie wspólnego podziału czasowego na szereg poszczególnych, niezależnych od siebie podziałów ma miejsce tylko wewnątrz samych sekcji. /.../ W istocie: struktura rytmiczna wynikająca z kolektywnego ad libitum jest sumą wszystkich struktur rytmicznych występujących w poszczególnych partiach. Ta suma jest zjawiskiem o wiele bardziej złożonym niż jakakolwiek polirytmiczna struktura występująca w tradycyjnej muzyce". Lutosławski pragnie włączyć do repertuaru swoich środków "bogactwo, jakie kryje w sobie indywidualna psychika każdego z wykonawców", ponieważ "są w nim ciągle zupełnie jeszcze nie znane możliwości"[176].

Także wielu innych kompozytorów współczesnych - m. in. K. Stockhausen, T. Ichiyanagi, S. Bussotti, R. Haubenstock-Ramati, La Monte Young, C. Cardew, G. Crumb, F. Donatoni, Wł. Kotoński, K. Serocki, K. Penderecki, R. Twardowski, W. Szalonek i W. Kilar - stosuje w niektórych utworach rozwiązania aleatoryczne, aby tym intensywniej zająć się problemami makrostruktur. Kompozytor pragnący uwolnić się od ewentualnych nawyków czy stereotypów lub decydujący się na ryzyko przygody, może włączyć inwencję przypadku także w sam proces twórczy.

d/ Minimal Music oraz muzyka konceptualna

Za próbę przeciwstawienia się krzykliwej nadprodukcji przedmiotów oraz natłokowi informacji /często fałszywych czy zbędnych!/ można uznać Minimal Art oraz sztukę konceptualną. Tu postawę twórców cechuje skrajna powściągliwość i dyskrecja, a dzieło sztuki znajduje się - pozornie - na granicy nieistnienia. Okazuje się jednak, że, jak stwierdza J. Cage, "nie utraciło się

nic, gdy rozdane zostało wszystko. W istocie wszystko jest odzyskane"[177].

Stanowisko Cage'a staje się mniej zagadkowe przy uważniejszym słuchaniu jego utworu 4'33" /1952/ oraz przy niekonwencjonalnym odbiorze monochromatycznych białych obrazów R. Rauschenberga. Przy bardziej wnikliwej obserwacji odmienne naświetlenia, cienie i barwne odbicia napełniają białe płótna interesującą akcją wizualnych wydarzeń. Podobnie kompozycja Cage'a 4'33" /na jakikolwiek instrument lub kombinację instrumentów/ - utwór, którego się nie gra, gdyż jego kolejne części to z założenia pauzy generalne - w przedziwny sposób przypomina o tym, że absolutne milczenie nie istnieje. W czasie przeznaczonym na wykonanie tego utworu do słuchacza zaczynają docierać wszelkiego rodzaju szmery, brzmienia i całe sploty dźwięków, których pełne jest nasze otoczenie. /Cage-kompozytor odbiera więc cały świat jako muzykę?/. Obrazy odpowiadające ideom Minimal Art oraz kompozycje pomyślane w duchu Minimal Music pomagają człowiekowi, zdaniem Cage'a, ponownie zauważyć, że "ludzkość i przyroda, nie rozdzielone, znajdują się razem na tym świecie"[178].

Skrajne ograniczenie dotyczy w muzyce minimalnej raczej materiału niż czasu, chociaż ta druga ewentualność także jest możliwa, jeśli przyjąć, że kompozycja Cage'a 0'00" /1963/ należy jeszcze do tego typu utworów, mimo związanych z nią problemów ontologicznych. Cały utwór La Monte Younga /1935/ - jest to Composition 1960 No. 7 - stanowią dwie nuty: "h" i "fis" oraz wskazówka "zatrzymać przez dłuższy czas". Jego Composition 1960 No. 10 - to już tylko dyspozycja "rysować prostą linię i iść za nią", a Composition 1960 No. 15 należy sobie samemu wyobrazić. /Pomysł koncertu, podczas którego każdy ze słuchaczy wyobrażałby sobie w skupieniu i zewnętrznej ciszy jakąś muzykę, niekoniecznie musi

budzić sprzeciw.../. Utworem o rysach subtelnego artyzmu jest kompozycja La Monte Younga, którą stanowi jedynie powolne obracanie szklanego naczynia z motylami, a właściwie same tylko, niesłyszalne dźwięki ich skrzydełek[179].

Programowo zdążający w kierunku nicości H. Budd /1936/ podkreśla różnicę między nudą, która bezskutecznie stara się być interesującą, a ignorującą atrakcyjność monotonią. Jego fortepianowy utwór Lovely Thing to próbowany możliwie najłagodniej i wielokrotnie powtarzany /w ciągu 15 - 20 minut/ jeden wybrany akord.

Water Whistle M. Neuhausa na 8 - 10 gwizdków pobudzanych do drgań przez prąd wody usłyszy jedynie ten, kto się w niej zanurzy. Ph. Corner minimalizuje samą inwencję, a przy tym jego utwór może istnieć zaledwie kilka sekund lub rozciągnąć się na szereg wieczorów /skrajnym przykładem jest kompozycja dokładnie odpowiadająca swemu tytułowi - One Note Once/. Odrębną wizję Minimal Music posiadał M. Feldman, którego zdaniem utwór powinien łączyć możliwie najmniejszą ilość zdarzeń z bogactwem ich artystycznych funkcji i wewnętrznych powiązań. Zasadniczo jednak postawy wyłącznie minimalistyczne zdecydowanie przeważają. W trwającym 45 - 90 minut utworze In C /1964/ T. Rileya /1935/ nakładają się na siebie dowolnie powtarzane przez wykonawcę motywy tak skomponowane, aby cały czas brzmiała czysta tonacja C-dur. Natomiast J. Fulkerson /1945/ wymaga dla swojego skonstruowanego z podstawowych funkcji w C-dur utworu pt. Triad aż 12 - 20 godzin czasu! Podobne co do długości oraz procedury, ale bardziej nastawione na stopniowe zmiany w czasie, są utwory S. Reicha /1936/: It's Gonna Rain /1965/, Violin Phase /1967/, Piano Phase /1967/ itd. Jeszcze inny przykład: grupa wykonawców ma zagrać na jednym tylko instrumencie /jest to dużych rozmiarów tam-tam/ Mikrophonie I /1964/ K. Stockhausena.

Utwory odpowiadające ideom Minimal Music posiadają zazwyczaj dość charakterystyczną cechę: sam pomysł jest tu znacznie ważniejszy od realizacji i to on zasadniczo działa na odbiorców /nasuwając im niejednokrotnie refleksje ogólniejszej natury/. Kompozycje te można więc uznać, w pewnym stopniu, także za przykłady muzyki konceptualnej, w której pomysł utworu jest tak dalece niezależny od realizacji, że za istniejącą uważa się nawet kompozycję z założenia niewykonalną, jeśli sama jej idea jest atrakcyjna. Reprezentatywnym przykładem muzyki konceptualnej jest Celestial Music for Imaginary Trumpets /1974/ T. Johnsona /1939/ - współbrzmienie zapisane przy użyciu tak wielkiej ilości dodanych górnych linii, że jego "niebiańska" wysokość, wykraczając poza skalę wszelkich możliwych instrumentów, znajduje się jednocześnie ponad granicą słyszalności w absolutnie niedostępnych sferach. "Zaprzepaszczenie", utwór B. Schaeffera, który "wykonano" w Yorku w 1980 roku, sprowadza się wyłącznie do dotyczącego tej kompozycji komentarza; udział jakichkolwiek grających odtwórców-muzyków jest tu z założenia wykluczony.

Można przyjąć, że Minimal Music zawiera często elementy muzyki konceptualnej, ta druga jednak - jako teoretycznie wolna od wszelkich ograniczeń! - stanowi potencjalne przeciwieństwo minimalizmu, gdyż dopuszcza także rozwiązania kompozycyjne o tendencjach maksymalistycznych.

D. H. Cope w rozważaniach dotyczących Minimal Music zwraca uwagę na dwa zastanawiające zjawiska: programowe dążenie w kierunku nicości /ilość wykonawców, dźwięków, instrumentów itp. zbliża się do zera lub nawet ma mu być równa/ oraz preferowanie "najdawniejszego z dawnych" /tonacja C-dur, trójdźwięki/. Te wyraźnie antyawangardowe tendencje skierowane są przeciw dwudziestowiecznej, niespotykanej w historii muzyki, lawinie nowych środków i

informacji. Po zniszczeniu wszystkich dotychczasowych osiągnięć dalszy rozwój muzyki miałby się więc dokonać jakby od początku, gdyż dopiero "w punkcie zerowym" może otworzyć się przed sztuką autentycznie nowy, inny świat, dziś jeszcze niemożliwy do przewidzenia.

Zestawienie Minimal Art i sztuki konceptualnej z ich muzycznymi odpowiednikami prowadzi do paru spostrzeżeń. Układ relacji jest tu tak złożony, że czasem można już mówić nie tylko o wpływach, lecz również o wzajemnym przenikaniu się różnych dziedzin, stąd dawne rozgraniczenia stają się wątpliwe, a niekiedy nawet nieaktualne. Co więcej, niektóre utwory, wykraczające poza tradycyjne dyscypliny, poszerzają jednocześnie zakres samego pojęcia sztuki. Czy zapowiadają one przyszłe kierunki, style, idee lub nawet wyłonienie się zupełnie nowych postaci sztuki, czy stanowią jedynie efemeryczny symptom kryzysu - trudno dziś dociec.

e/ Unizm oraz inne idee, tendecje i koncepcje

Stworzona przez Wł. Strzemińskiego teoria unizmu[180] postuluje zmiany kilku pozornie nienaruszalnych założeń estetyki europejskiej i jako dotycząca problemów ponaddyscyplinarnych może odpowiadać także twórcom z innych dziedzin. Dwa z ideałów unizmu: jednolitość kompozycji i wyeliminowanie konfliktu stosuje w swoich utworach Z. Krauze /1938/. Wiele dzieł tego kompozytora stanowi przykłady różnych wariantów bezkontrastowej formy unistycznej, która ma zapewnić muzyce ład i spokój oraz wyeliminować zmiany, zaskoczenia i niespodzianki. Można tu wymienić: Pięć kompozycji unistycznych na fortepian /1964/, I Kwartet smyczkowy /1965/, Piece for Orchestra No. 1 /1969/, II Kwartet smyczkowy /1970/, Piece for Orchestra No. 2 /1970/ i in.

Piece for Orchestra No. 2 tak komentuje sam kompozytor: "Intencją /.../ było stworzenie utworu o formie unistycznej. Ozna-

cza to formę beskontrastową, beskonfliktową, której rozwój sprowadza się do kontynuacji elementów eksponowanych na początku trwania. Przy takiej postawie muzyka oczekuje na słuchacza. Jest jakby zatrzymaniem sytuacji, do której może się on zbliżyć w każdym momencie jej trwania"[181].

Warto też zwrócić uwagę na zbieżności między pointylizmem w malarstwie a punktualizmem w muzyce. Pointylizm, znany zwłaszcza z dzieł G. Seurata, polegał na budowaniu obrazu z maleńkich plamek o czystych kolorach. Natomiast muzyczny punktualizm polega na wyizolowaniu pojedynczych dźwięków lub zminimalizowanych struktur dźwiękowych drogą serialnej organizacji wyznaczników rytmu, dynamiki, artykulacji, barwy i agogiki. Kompozycję tworzy zestawienie tych zatomizowanych, autonomicznych elementów, przy czym każdy z nich bywa na ogół otoczony pauzami. Punktualizm, zapoczątkowany w późnych utworach A. Weberna, rozwijany był następnie przez K. Stockhausena /m. in. w Kontra-Punkte na 10 instrumentów, 1953/, L. Nona /m. in. w Varianti na skrzypce i orkiestrę, 1957/, P. Bouleza /m. in. w Structures na dwa fortepiany, 1956/ i wielu innych kompozytorów. Z polskich twórców można tu wymienić H. Góreckiego, W. Kotońskiego, K. Pendereckiego, B. Schaeffera, K. Serockiego, B. Szabelskiego etc. Analogie między malarskim pointylizmem a punktualizmem w muzyce dotyczą nie tylko wyjściowych koncepcji, lecz także ujęć fakturalnych oraz rezultatów wrażeniowych.

Wielu współczesnym twórcom wspólna jest postawa odkrywcza, dotycząca otwierającego się przed sztuką obszaru możliwości. Zbieżność przejawia się tu m. in. w podejściu do przedmiotów znajdowanych w otoczeniu. Już w początkach naszego stulecia M. Duchamp podpisywał swoim nazwiskiem gotowe obiekty w rodzaju słynnej Suszarki do butelek. Stanowisko takie odpowiada poglądowi R. Rau-

schenberga, który twierdził, że: "sztuka powinna poprzestać na 'współpracy' z materiałami, że one same obdarzone są niezrównaną ekspresją"[182]. Skrajną konsekwencją tego rodzaju zapatrywań jest nadanie przez artystę funkcji dzieła sztuki wybranemu z otoczenia przedmiotowi gotowemu /ready-made/, przedmiotowi znalezionemu /objet trouvé/. W sztukach plastycznych działanie to kieruje się przeciw współczesnej fetyszyzacji przedmiotów, właściwej komercjalnej cywilizacji konsumpcyjnej. W swojej ekstremalnej postaci przejawia się eksponowaniem odpadków kultury jako ostrzeżeniem, że możemy stać się "kulturą" odpadków. Ku gotowym, muzycznym "przedmiotom znalezionym" zwrócili się również kompozytorzy współcześni - w ten sposób właśnie powstała muzyka konkretna. Pomysłodawcą i pierwszym twórcą był tu P. Schaeffer /1910/, badacz zjawisk dźwiękowych znajdujących się poza muzyką wokalno-instrumentalną. Doszedł on do przekonania, że dotychczasowa muzyka jest sztuczna, ponieważ przyjmuje ona abstrakcyjną postać zapisu nutowego, a ożywia ją dopiero pośrednictwo wykonawców. Jedynie naturalny materiał dźwiękowy, w tym również wszelkiego rodzaju szmery, materiał, którego nie trzeba ani tworzyć w wyobraźni, ani notować, ani ożywiawiać przy pomocy wykonawców-interpretatorów, może stanowić podstawę muzyki konkretnej, a więc - zdaniem P. Schaeffera - muzyki prawdziwej. Z tego materiału tworzy się kompozycje za pomocą aparatury elektroakustycznej. Ich przykłady zostały zademonstrowane po raz pierwszy w 1948 roku w czasie specjalnego koncertu /Concert de bruit/[183]. Z biegiem czasu muzyka konkretna wtopiła się w muzykę elektroniczną i dziś stanowią one jedną całość.

Istnieje też wiele indywidualnych rozwiązań stosowanych w muzyce współczesnej w wyniku spotkań z koncepcjami o plastycznej proweniencji. "Do naiwności, infantylizmu, brzydoty, prymitywiz-

mu, poetyki kiczu - z ogromnym samozadowoleniem dyletanta"[184] dążył D. Detoni /1937/ w skomponowanym w 1975 roku utworze pt. Tzigane na instrumenty klawiszowe, smyczki /instrumenty dęte/ i taśmę magnetofonową. Ideę znalezionego, gotowego przedmiotu pomysłowo urzeczywistnił M. Kagel /1931/ w Phantasie für Orgel mit Obbligati /1967/: muzyce wykonywanej na organach towarzyszą tu magnetofonowe zapisy akustyczne "relacjonujące" zwykły dzień pracy organisty /mają być dokonane przez wykonawcę, aby odzwierciedlały jego własne otoczenie dźwiękowe/[185]. Druga część mojego, wymienionego już w tej pracy kwartetu smyczkowego pt. Transgressio inspirowana była białymi obrazami R. Rauschenberga, a raczej - zmieniającymi się na ich powierzchni niuansami cieni i oświetlenia. Analogiczne wrażenia muzyczne mają we wspomnianej części Kwartetu wynikać z bardzo subtelnych, często wręcz trudno uchwytnych zróżnicowań brzmienia. W tym celu wszelkie faktury są tu kształtowane niemal wyłącznie z flażoletów.

f/ Ogólniejsze uwagi

Obserwowane współcześnie postawy artystyczne przyjmują co prawda odrębne, właściwe poszczególnym gałęziom sztuki formy ekspresji, ale ich struktury oraz funkcje stosunkowo często zbliżają się do siebie. Obok skłonności do manifestacji, a nawet prowokacji artystycznych można tu wskazać na właściwe i muzyce, i sztukom plastycznym idee deformacji i dekompozycji oraz na koncepcję antysztuki. Warto dodać, że deformacja działa przez porównanie określonego dokonania z tym, co powinno było być, a więc również tu odzwierciedlają się - często głęboko niepokojące! - wynaturzenia naszej cywilizacji. Do spotkań muzyki współczesnej ze sztukami plastycznymi może dojść jeszcze także w obrębie bliskich obu dziedzinom poglądów filozoficznych. Oto przykład: infiltracje koncepcji dalekowschodnich dają się w naszych czasach zauważyć

i w muzyce /J. Cage/, i w sztukach plastycznych /Y. Klein/.

Dokonujące się w ramach idei, tendencji i kierunków spotkania współczesnej twórczości muzycznej ze sztukami plastycznymi wskazują na pewien uniwersalizm tych prądów i koncepcji oraz na złożone, wewnętrzne powiązania obu dziedzin sztuki. Zaznacza się tu także ogólna sytuacja kulturowa właściwa naszej epoce.

Spotkania muzyki z plastyką a współczesna sztuka symbiotyczna

W XX stuleciu pojawiły się dzieła łączące w nowy sposób cechy właściwe różnym gałęziom sztuki. W związku z tym można mówić o nowych dziedzinach twórczości, takich jak: muzyka graficzna i audiowizualna.

a/ Muzyka graficzna

Przykładem będzie Styx na zmienną obsadę instrumentalną A. Logothetisa /1921/, utwór ukończony w 1968 roku, a wydany w 1972 roku w Kolonii przez Musikverlag Hans Gering. Całkowity czas trwania kompozycji /z pięcioma sekundami rozpoczynającej utwór ciszy oraz z dziesięcioma sekundami milczenia na końcu/ wynosi 10 minut i 10 sekund

Dzieło zostało zanotowane na jednej stronie, dzięki czemu możliwe jest ogarnięcie w jednoczesności całej kompozycji, a więc odebranie jej jak obrazu i - jako obrazu. Każdy znak w partyturze pełni podwójną funkcję: przekazuje wykonawcom informacje muzyczne oraz działa jako element grafiki. Logothetis umieścił zapis muzyczny w ramach figury geometrycznej, utworzonej z pasma pozaginanego w kształt greckiej litery Σ /sigma/. W objaśnieniach sam kompozytor komentuje ten pomysł i jego odniesienia do utworu. Σ - początkowa litera greckiej, a więc podstawowej postaci tytułu, podaje tu kierunek odczytywania partytury. Można dodać, że liczby umieszczone na obrzeżu tej /wielokrotnie po-

większonej/ litery wskazują w minutach i sekundach upływ czasu, a przez to rytmizują tok narracji muzycznej. Dłuższe fragmenty, w których dopuszczona została pewna swoboda rozgrywania wydarzeń dźwiękowych w czasie /przykładem mogą być akcje muzyczne odbywające się od drugiej do czwartej minuty włącznie/ sąsiadują tu ze współbrzmieniami przeznaczonymi do wykonania w dokładnie przez kompozytora przewidzianym momencie /np. na początku, w siódmej minucie gry i na końcu utworu/. Należy podkreślić, że zapis ten przekazuje jednoznacznie intencje kompozytora.

Drugim powodem, dla którego Logothetis uważa wymyśloną przez siebie notację za celową, jest osiągnięta tym sposobem właściwa optyczna forma kompozycji /"die optische Form der Komposition"/. Po trzecie, dzięki takiemu właśnie ujęciu partytury kompozytor zobrazował jednocześnie i znaczenie tytułu, i swoje zamysły twórcze. Dzieło to uważa bowiem Logothetis za "akustyczną rzekę wydarzeń dźwiękowych, które ciągle z wirowania wpływają różnymi sposobami w 'ciszę', a więc w formie brzmieniowej tłumaczą pojęciową treść słowa 'Styx'."[186]. Trzeba przyznać, że partytura rzeczywiście unaocznia przepływ /nurt/ różnorodnych wydarzeń muzycznych. Wyraźnie zauważalne są również stadia ich zanikania, a rysunek zakończenia, jako moment, w którym dźwięki pochłania ostateczna cisza, cechuje wręcz wizualna ekspresja /skojarzenie z zapisem, wykonanym przez oscylograf rejestrujący zanikanie pulsu w czasie agonii/. Partytura w całości odznacza się estetyką i oryginalnością ujęcia.

Dostosowana do praktycznych celów wykonawczych legenda podaje trzy kategorie wymyślonych przez kompozytora grafów muzycznych. Symbole wysokości dźwiękowych wywiódł Logothetis z notacji tradycyjnej - oparł się na spostrzeżeniu, że białe i czarne nuty, zapisane w kluczu wiolinowym na liniach dodanych, po odjęciu klucza oraz pięciolinii /i przy użyciu nie więcej niż dwóch kre-

szk/, mogą odpowiadać wszystkim wysokościom, wynikającym z podziału oktawy na dwanaście półtonów. Drugi rodzaj znaków dotyczy akcji muzycznych, które zostały przedstawione za pomocą obrazowych sygnałów /"Aktions-Signale"/. Te znaki to sui generis graficzne sugestie ujęć fakturalnych oraz zmienności wydarzeń dźwiękowych. Ich interpretacja, czyli tłumaczenie na konkretne realizacje muzyczne, jest zadaniem wykonawców, których inwencja i skojarzenia mają jednak zgadzać się z zarysowanymi w partyturze intencjami twórcy. Trzeci zbiór symboli dotyczy asocjacji z efektami dynamicznymi oraz środkami w rodzaju wibracji i gry tremolo. Objaśnianie znaków uzupełnione zostało rozszyfrowanym fragmentem partytury; użyte tu grafy stanowią syntezę wszystkich trzech elementów zapisu. Analogiczną notację stosuje Logothetis również w innych utworach.

Ustalenia kompozytora dotyczą zatem tylko kilku zakresów: ramowo ujętych proporcji czasowych, zmian dynamicznych oraz - niekiedy - wysokości dźwiękowych /których lokalizacja w określonej oktawie jest już jednak zupełnie dowolna/. Przy tym sugestywność zapisu graficznego stanowi również wyraźną ingerencję twórcy w ostateczną konkretyzację dzieła. Wszystkie te dyspozycje cechuje wysoki stopień uogólnienia i wieloznaczności - ich rezultatem jest poliwersyjność utworu.

W pozostałych zakresach Styx nie jest określony nawet aproksymatywnie. Wykonawcy decydują sami o ilości realizatorów i o wyborze instrumentarium /w przyszłości mogą tu zostać zastosowane nowe media, których właściwości nie sposób dziś przewidzieć/. Logothetis nie daje też zasadniczo wskazań dotyczących artykulacji i kolorystyki. Styx należy zatem do kategorii dzieł otwartych.

Partytura utworu funkcjonuje również jako grafika i jest przeznaczona do oglądania. Jej oryginalność oraz walory wizualne w

dużej mierze wynikają z intencji muzycznych, które kierowały ręką twórcy. Można tu dostrzec struktury graficzne w rozwoju oraz relacje części do całości podporządkowane prawidłowościom muzycznym /rytm, gradacje napięcia, nawarstwianie analogicznych środków/. Przedmiotem odbioru jest tok wydarzeń graficznych, których kolejność wyznaczają przebiegi muzyczne. W przypadku Styxu jest to druga - obok wspomnianego już, jednoczesnego odbioru dzieła jako całości - możliwość wizualnej percepcji artystycznej.

Proces twórczy dotyczył tu zarazem grafiki i muzyki, a wprowadzone media łączą cechy obu gałęzi sztuki. W partyturze uwidoczniają się również wspólne tym dziedzinom artystycznym środki działania: kierunki, proporcje, gęstość, ciążenia oraz powtarzające się elementy jako wyznaczniki formy. Wartu tu zauważyć, że słuchanie utworu, dopełnione znajomością partytury i vice versa: oglądanie grafiki notacyjnej Styxu, poparte jego muzyczną realizacją, to wysoce atrakcyjne formy odbioru dzieła.

Właściwości charakterystyczne dla muzyki i grafiki, a zatem przynależność do obu gałęzi sztuki wykazuje więc Styx: w zamyśle twórczym, w procesie kreowania dzieła przez kompozytora, w postaci uznanej przez Logothetisa za ukończoną oraz intersubiektywnie komunikatywną /partytura/, a także w procesie odbioru[187]. Styx pełni podwójną funkcję - istnieje jako utwór muzyczny i graficzny jednocześnie. Spotkanie obu dziedzin sztuki przybrało tu postać konstytutywnego związku wewnętrznego, a sama kompozycja - to dzieło symbiotyczne.

Idea muzyki wielokształtnej - właściwa światopoglądowi artystycznemu Logothetisa - skłoniła go do konsekwentnego wypowiadania się za pomocą kompozycji graficznych. W ogólnych zarysach odpowiadają one zasadniczym cechom Styxu - łączą estetykę zapisu z informacjami muzycznymi, więc jako funkcjonujące jednocześnie w

dwóch dziedzinach sztuki, należą do dzieł symbiotycznych. Opracowana przez Logothetisa metoda notacji, polegająca na łączeniu symbolów wysokości dźwiękowych, sygnałów działania i znaków kojarzeniowych, umożliwiła mu przekazywanie w sposób wizualnie atrakcyjny własnych wyobrażeń muzycznych, owej "wibrującej brzmieniowości", "strumienia dźwiękowego najrozmaitszych wibracji"[188]. Kompozytorowi nasunęły się tu ciekawe i symptomatyczne sformułowania: w impresyjnym opisie pojawia się pojęcie "wibracja", obejmujące swoim zasięgiem również doznania wzrokowe.

W przypadku Styxu czas trwania poszczególnych struktur został tylko orientacyjnie zarysowany; natomiast w odniesieniu do utworu zatytułowanego Emanation albo stopniowe wychodzenie z praprzyczyny albo pieśni ludowe z kronik gazetowych i własne na klarnet i instrumenty elektroniczne rozkład czasowy kompozycji zaplanowany jest ściśle[189]. Na ogół jednak rozwój utworu w czasie uzależnia Logothetis od reakcji wykonawców. Przykładem mogą być zalecenia, jakie w tym zakresie otrzymują muzycy pracujący nad kompozycją pt. Agglomeration für Soloviolinе mit oder ohne Streicherbegleitung /rok ukończenia: 1960; utwór wydany w Wiedniu przez Universal Edition w 1964 roku/. Każdy wykonawca może rozpocząć i skończyć grę w dowolnym momencie i w wybranym przez siebie arbitralnie miejscu partytury. Należy jednak omówić i ustalić: współbrzmienia, jednoczesną interpretację danej grupy strukturalnej, koordynację większej ilości grup, czas trwania każdej z nich, a także większych struktur i całego utworu. Kompozytorowi nie chodzi tu zatem o udział przypadku, lecz o wyczute i przemyślane, współtwórcze rozstrzygnięcia wykonawców. Rozwiązania mikro- i makroformalne zaproponował już jednak w przybliżeniu sam twórca. Mieszczący się na jednej karcie obraz partytury uwidocznia bowiem w sposób wysoce komunikatywny relacje między fragmentami oraz ich

odniesienia do całości. W utworach graficznych przejawem spotkań muzyki ze sztukami plastycznymi bywa formotwórcze funkcjonowanie proporcji, które tu można uznać za sui generis abstrakcyjne medium audiowizualne[190].

W czasie komponowania Music for Living Process /1972/ T. Ichiyanagi /1933/ starał się rozszerzyć granice notacji muzycznej. W tym celu posłużył się metodami drukarskimi i fotograficznymi, dzięki czemu partytura przyjęła postać graficzną. Ponieważ kompozytor dopuszcza tu różnego rodzaju obsady, w czasie Warszawskiej Jesieni 1976 utwór ten został wykonany przez zespół muzyków grających na harfie, instrumentach perkusyjnych, fortepianie oraz - co zadecydowało o niezwykłym brzmieniu całości - na shakuhachi i biwie. W grze uczestniczyły dwie Japonki w klasycznych kimonach, które w czasie przebiegu utworu kreowały dwie kunsztowne kompozycje kwiatowe w stylu szkoły Mishō-Ryū[191]. Znakomity rezultat artystyczny został tu osiągnięty w wyniku twórczego współdziałania oraz inicjatywy świetnych wykonawców, co umożliwiła inspirująca i w pewnych zakresach otwarta partytura graficzna.

Wiele ciekawych, nowatorskich rozwiązań przynoszą utwory graficzne B. Schaeffera, przy czym na specjalne podkreślenie zasługuje ich wizualna atrakcyjność. Przykładem może tu być Symfonia: muzyka elektroniczna; graficzna notacja, dopuszczająca po raz pierwszy w dziejach kompozycji elektronicznych współtwórczy udział interpretatora, zapewnia temu utworowi możliwość realizowania każdej następnej wersji z zastosowaniem nieznanych wcześniej środków.

W stronę muzyki graficznej zwracają się również twórcy należący do najmłodszej generacji - ciekawe rozwiązania zaproponował tu m. in. P. Grella /1961/. Jego music for nobody /1984/ skomponowana została dla wykonawcy nie umiejącego grać na instrumentach,

przy czym dopuszczalne są tu również wersje profesjonalne. Prawykonanie utworu odbyło się w 1985 roku w czasie III Festiwalu Muzyki Fascynującej; wykonawcami byli: P. Kurański /kontrabas/ oraz kompozytor /czelesta/. Oto, co P. Grella pisze na temat tego utworu: "tworząc 'music for nobody' kierowałem się idealistycznym z gruntu przekonaniem o prawdopodobieństwie pojawienia się potrzeby poznania nowej muzyki przez laików pragnących aktywnie współuczestniczyć w jej odbiorze, może właśnie poprzez próby wykonywania takiej muzyki; mam nadzieję, /.../ iż - dzięki wielości informacji - takie postawy są możliwe; mamy bowiem niewątpliwie do czynienia z konwencjami estetycznymi w zakresie samej muzyki /nowej/ oraz z zakorzenionymi wyobrażeniami /konkretami wyobrażeniowymi/ w zakresie jej odbioru, jednym słowem - ktoś kto chce nie tylko słuchać, lecz i grać, dysponuje dostatecznie obszernym materiałem porównawczym umożliwiającym grę; z drugiej strony wszakże partytury współczesne są z reguły trudne wykonawczo /mówię o wartościowych utworach/, zaś w muzyce graficznej interesowały kompozytorów nieoczekiwane efekty, ale za pośrednictwem zawodowych wykonawców /jest to tak oczywiste, że nie zastanawiali się nad możliwością zmiany punktu widzenia!/; poza tym nowa muzyka nie daje melomanom takich możliwości autokreacji jak np. kwartet Haydna, który da się poprawnie wykonać po amatorsku /piszę o tym nie bez kozery, albowiem można zaobserwować nawrót mody na muzykowanie domowe/; oto podstawowe przyczyny, dla których powstała 'music for nobody'; /.../ starałem się aby ten utwór był atrakcyjny z punktu widzenia tradycyjnych kanonów piękna wizualnego, starałem się, aby jego szata graficzna wykluczała nieporozumienia; jeszcze jedno - zawsze liczę na najbardziej odpowiedzialnych wykonawców/; z kolei dzięki temu, że potencjalny wykonawca będzie miał do czynienia z utworem graficznym - automatycznie

nie będzie zmuszony do pokonywania trudności ponad jego siły; /.../ moi przyjaciele plastycy, wysoko oceniwszy plastyczne walory partytury oraz poznawszy przyświecający mi cel, doprowadzili do opublikowania "music for nobody" na okładce tygodnika "Radar" /nr 41 /558/ z 10 października 1985 roku/, aby umożliwić poznanie partytury jak największej liczbie odbiorców".

Inny graficzny utwór P. Grelli to "nAAn" /never play ordinario/ dla dowolnych wykonawców /1985/; W czasie jego realizacji wolno stosować wyłącznie niekonwencjonalne środki, przy czym nie chodzi tu tylko o sposoby wydobywania dźwięków. Partytury obu wymienionych kompozycji P. Grelli oraz jego utwór zatytułowany "surreum" dla aktora solo /1983/ eksponowane były - na podstawie decyzji komisji artystycznej - podczas Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki "Każdemu czasowi jego sztuka" /"Arsenał '88"/[192]. Jest to jeszcze jeden przykład działania tego rodzaju dzieł równolegle w sferze muzycznej i plastycznej.

Muzyką graficzną zajmuje się również A. Maciejasz-Kamińska /1938/. Jej utwory - Mobile for Cello /1976/, Sequence 1 - 5, cykl utworów kameralnych /1977-1988/, Polonez - Liryki na obój i taśmę /1980/, Thomas Dylan in memoriam for cello /1983/ oraz Quartetto per archi /1987/ - łączą pełne ekspresji brzmienia z estetycznym ujęciem graficznym. Można się było o tym przekonać w czasie koncertów i wystaw Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska, do którego należy kompozytorka.

Muzykę graficzną w indywidualny sposób rozwija wielu współczesnych kompozytorów: są to m.in. C. Cardew, D. Schönbach, S. Bussotti, E. Karkoschka, J. Cage /bezsprzecznie wielki inspirator muzyki współczesnej!/, E. Brown, Ch. Wolff, R. Moran oraz R. Haubenstock-Ramati. Muzyka graficzna implikuje nowy rodzaj wykonawstwa, z czym wiąże się znaczny wzrost z jednej strony możli-

śliwości, a z drugiej - niebezpieczeństw występujących w układzie: dzieło-odtwórca. Dobrą kompozycję tego rodzaju może muzykalny i obdarzony fantazją wykonawca wzbogacić w stopniu dotychczas niespotykanym, natomiast odtwórca przeciętny, dążący do konwencjonalnej interpretacji może dzieło wręcz unicestwić.

Utwory z zakresu muzyki graficznej - poza podwójnym działaniem: w sferze i muzycznej, i plastycznej - pełnią jeszcze inną, daleko ciekawszą funkcję. Ponieważ w procesie twórczym występują tu bardzo silne powiązania między wyobrażeniami audytywnymi i wizualnymi, kreowane w ten sposób dzieło nie jest mechanicznym zestawianiem środków właściwych obu gałęziom sztuki, lecz stanowi ich wyższego rzędu integrację. Oglądanie partytury łączy się z wyobrażanymi zjawiskami dźwiękowymi, które w indywidualny sposób tworzy tu dla siebie sam odbiorca. Ten rodzaj spotkania muzyki ze sztukami plastycznymi prowadzi do powstania nowego rodzaju dzieł - określa je powstająca między muzycznymi i graficznymi jakościami złożona gra relacji i związków.

b/ Muzyka audiowizualna

Muzyce wykonywanej bez pośredniczenia aparatury elektroakustycznej towarzyszą z reguły doznania wzrokowe. Obserwowanie akcji odtwórców, a nawet sam widok instrumentów muzycznych, pomaga odbiorcom jakby bardziej zbliżyć się do słuchanego utworu, lepiej wniknąć w jego przebieg. Wystarczy powołać się na wrażenia, jakie daje oglądanie dyrygenta kształtującego kulminację dynamiczną lub na skojarzenia z barwą dźwięku wywoływane przez odpowiadający jej instrument. I co więcej: gesty wykonawcy pozwalają słuchaczom odgadywać jego intencje, a także przewidywać w ogólnych zarysach dalszy przebieg utworu /oto przykłady: przesunięcie rąk związane ze zmianą zakresu wysokości w grze na instrumentach klawiszowych, powstanie z miejsc chórzystów w czasie wyko-

nywania dzieła wokalno-instrumentalnego, przygotowanie pałeczek do gry pianissimo na instrumentach perkusyjnych, a zwłaszcza teatralna plastyka ruchów dyrygenta/. O funkcji tych środków świadczy nawet to, że bywają one czasami nadużywane. I jeszcze inna sprawa: wykonawcy mogą czasami tak sugestywnie pozorować grę, że u słuchaczy powstaje złudzenie rzeczywistego odbioru zjawisk dźwiękowych! Wrażenia wzrokowe stanowią też istotny komponent odbioru muzyki przestrzennej - słuchacze na ogół zwracają się w kierunku źródła dźwięku nawet w takim przypadku, jeśli jest nim jedynie głośnik.

O walorach miejsca, w jakim wykonuje się muzykę decydują nie nie tylko jego właściwości akustyczne, lecz również atrakcyjny wygląd. Stwierdzenie to dotyczy szczególnie wykonań w specjalnie do tego celu wybranych, nietypowych pomieszczeniach. Mogą to być stare zamki, współczesne galerie wystawowe lub nawet otwarta przestrzeń, jak również miejskie place i ulice albo dworskie dziedzińce. Dodatkowym czynnikiem może tu być poruszanie się wykonawców lub/i odbiorców.

W muzyce XX wieku obserwuje się wzrost znaczenia, a nawet pewną emancypację czynnika wizualnego. Zarysowała się tu tendencja, która może mieć przełomowe znaczenie dla dalszego rozwoju sztuki - polega ona na jednoczesnym komponowaniu słyszalnej i widzialnej postaci dzieła. I co istotne: warstwa wizualna nie ogranicza się do ukazywania zjawisk związanych z wykonywaniem muzyki, lecz rozwija się także zgodnie z własnymi prawami. Może ona zostać skomponowana z gry zmieniających się świateł, projekcji przeźroczy oraz filmów, specyficznego rodzaju akcji teatralnych z ewentualnym udziałem aktorów profesjonalnych i nieprofesjonalnych, a nawet publiczności. Możliwe jest tu użycie różnego rodzaju rekwizytów i jakby dekoracji teatralnych, dopuszcza się

współudział publiczności, przewiduje niezwykłe miejsca, w których tego rodzaju utwory należy wykonywać. Repertuar mediów pozostaje tu otwarty, znajduje się on in statu nascendi i zależy jedynie od pomysłowości twórców.

Elementarnym rodzajem muzyki audiowizualnej jest zestawienie wydarzeń dźwiękowych ze zmiennym w barwie i natężeniu oświetleniem. Takiej koncepcji odpowiada utwór o tytule Siderals na dwa kwintety perkusyjne i projekcję świetlną /1974/, skomponowany przez M. Ptaszyńską /1943/. Partytura została opublikowana w PWM-ie /Kraków, 1977/. W pierwszej części dzieła mają tu światła tworzyć na ekranie mozaikowe formy kojarzące się z pointylistycznym malarstwem Sisleya, przy czym blok dynamiczny utrzymany jest w kolorze czerwonym, pomarańczowym i żółtym, natomiast blok statyczny - w zielonym, fioletowym i błękitnym. Dynamicznym ujęciom w warstwie świetlnej towarzyszy nasilenie się akcji muzycznych, wzrost ich głośności oraz ruchliwości; podobnie statyczne bloki świetlne zestawione są z warstwą dźwiękową utrzymaną w wolnym tempie /Lento/ i przytłumionej dynamice. Drugą część tworzą - według określenia kompozytorki - "bezkształtne plamy, pasma bieli i czerni, szarości wolno przesuwające się"; mają one nasuwać skojarzenia "z obrazem mgławic kosmicznych". Wraz z nimi występują brzmienia delikatne, wyciszone, o ładnym brzmieniu, a dłużej trwające zjawiska dźwiękowe utrzymane są na ogół w dynamice pianissimowej. Część trzecia podzielona jest na sekcje. Każdą z nich rozpoczyna pojawienie się na ekranie kolorowego punktu, który wraz z gradacją muzyczną ma tworzyć rozszczepiające się kręgi tak, aby powstało wrażenie zbliżania się obrazu do odbiorców. W zakończeniu tej części występuje proces odwrotny, a towarzyszy mu stopniowe zamieranie muzyki. Wydarzenia dźwiękowe oraz optyczne rozwijają się więc w omawianej kompozycji paralelnie i współ-

działają ze sobą, co w tym utworze służy potęgowaniu ekspresji.

Warstwa wizualna może powstawać jako wynik projekcji diapozytywów lub fimu, a nawet wszelkich, "żywych" akcji plastycznych; środki te bywają także różnie ze sobą kombinowane. Dance Music II /1980/ na przykład skomponował D. Knaack /1947/ na perkusję solo, taśmę i film. Za dźwiękoświetlne "rzeźby" czy też "konstrukcje" uważa J. A. Riedl /1929/ swój utwór o tytule Glas-Spiele /1977/, co w ten sposób uzasadnia: "W kilku łączących się ze sobą, lub w jednym dużym pomieszczeniu znajduje się kilka systemów /rusztowań/ z lekkich rur metalowych. /.../ Na rurach wiszą swobodnie, zaś na stołach /.../ leżą /umocowane/ przedmioty szklane o rozmaitej powierzchni, wielkości i w rozmaitej liczbie. Na rurach tworzących rusztowania umieszczono niezależne od siebie nawzajem przewody ze szlanych rur; /.../ płyty, rury i pręty są uporządkowane w skale melodyczne. W przewodach toczą się duże kule ze szkła. Przedmioty uderza się dłonią, /.../ przeciąga po nich /'glissando'/ lub uderza jedną albo dwiema /.../ kulami szklanymi. Zamiast kul szklanych od czasu do czasu używana jest pałka z filcową główką. Na płytach rysuje się lub pisze jedną lub dwiema kulami /dźwięk modulowany przez różne powierzchnie/. Część powstających w ten sposób dźwięków i szumów otrzymuje elektroniczne wzmocnienie; /.../ wzmocnione dźwięki i szumy zostają rozlokowane w pomieszczeniu /pomieszczeniach/ za pośrednictwem pulpitu mikserskiego i układu głośników.

Systemy /.../ i przedmioty szklane /białe/ oświetlone są na różnych wysokościach przez małe reflektory punktowe z małymi otworami, przykręcone do rusztowań; powstają w ten sposób 'wstęgi światła'. Dźwiękowo-świetlne 'rzeźby', 'konstrukcje'"[193].

Do paradoksalnych rezultatów dochodzi D. Schnebel /1930/ w wyniku potraktowania koncepcji muzyki wizualnej w sposób skrajny.

Twórca ten uważa, że optyczno-gestyczna strona wykonawstwa może wywołać wrażenia muzyczne nawet wówczas, gdy nie odezwie się ani jeden realny dźwięk. Takie stanowsko doprowadziło go do idei muzyki bezgłośnej, której przykładem jest "nostalgie" - solo dla dyrygenta /1962/. W "serenadzie na projektory i słuchaczy", która nosi tytuł "ki-no" /1967/ Schnebel idzie jeszcze dalej: rytmizuje zjawiska optyczne, aby tą drogą wywołać u słuchaczy iluzje przebiegów muzycznych.

W przedstawionych tu utworach D. Schnebel dążył do rekucji środków; na ogół jednak w muzyce audiowizualnej dominuje tendencja przeciwna. Tego rodzaju dzieła kreują twórcy o wielokierunkowych uzdolnieniach lub całe zespoły artystów[194].

W muzyce audiowizualnej wyodrębniają się grupy dzieł, które w praktyce artystycznej otrzymały już pewne kwalifikujące nazwy zbiorcze. Podziały są tu wciąż jeszcze płynne i to z kilku powodów. Ta nowa dziedzina sztuki znajduje się obecnie in statu nascendi, a działający w jej zakresie twórcy nie respektują - co tu jest w pełni zrozumiałe - żadnych konwencji czy klasyfikacji. Poza tym swoboda dopuszczana w zakresie sposobów prezentacji dzieła implikuje daleko posuniętą rozbieżność rezultatów: Non--stop /1960/ B. Schaeffera na przykład wykonano "w 1964 w Warszawie w formie happeningu, a w kilka miesięcy później w Krakowie w ujęciu environment"[195].

W wielu dziełach z zakresu muzyki audiowizualnej istotnym komponentem jest teatralizacja akcji instrumentalnych. Polega ona na reżyserii zachowań wykonawców, dotyczących głównie - lecz nie wyłącznie - realizacji tworzących utwór dźwięków. W nowszej muzyce akcje te dotyczą widowiskowej poniekąd gry na częściach instrumentów lub na instrumentach preparowanych, a także paramuzycznych zachowań wykonawców, które kompozytor może dowolnie projektować.

Interpretatorzy stają się tu więc swego rodzaju aktorami instrumentalnymi. W dziełach tych pojawiają się również elementy scenografii: sui generis teatralne rekwizyty i dekoracje. Do rozwoju tego działu muzyki audiowizualnej w wysokim stopniu przyczynił się M. Kagel /1931/, który wprowadził tu termin: "teatr instrumentalny" oraz poświęcił tym zagadnieniom napisaną w 1960 roku rozprawę teoretyczną[196]. Pojęcie "teatr instrumentalny" stosuje Kagel w celu odróżnienia go od tradycyjnego teatru muzycznego, w tym zwłaszcza od opery. Dla teatru instrumentalnego istotne jest zestawienie gry na instrumencie z aktorskim - odpowiednio wzbogaconym - przedstawieniem tej gry, która to czynność może być nawet ważniejsza od samych realizacji dźwiękowych. W związku z tym ruch sceniczny nabiera nowego znaczenia, przy czym dotyczy on również źródeł dźwięku. Reprezentatywnym dla teatru instrumentalnego utworem jest Sur Scène /1960/ Kagla z udziałem recytatora, wokalisty, trzech instrumentalistów oraz - mima /który zasadniczo jest muzyce obcy/. Kompozytor kreuje tu jakiś niejednoznaczny ceremoniał muzyczny, dba przy tym o semantyczną stronę optycznej warstwy utworu.

Plastyka ruchu może zostać osiągnięta w teatrze instrumentalnym bardzo oszczędnymi środkami. Dzieje się tak w skomponowanym przez G. Ligetiego /1923/ Aventures na 3 śpiewaków i 7 instrumentalistów /1962/, w których - jak zauważa M. Wołczyńska - "opisy sposobów dramatyzowania akcji /.../ sugerują raczej grę twarzą"[197].

Efekt ruchu bywa osiągany w teatrze instrumentalnym drogą zastosowania najróżniejszych środków. W scenach tanecznych na flet, wiolonczelę i perkusję z udziałem tancerza /lub tancerki/ oraz gry świateł /1989/ K. Piątek /1960/ "baletmistrz ma dążyć do ukazania swojej indywidualnej wizji tańca". Zbieżność muzyki z choreografią oraz zmianami oświetlenia dotyczy tu jedynie najogól-

niejszych zarysów utworu. Pewne akcje ruchowe mają kontrastować z warstwą muzyczną, bądź tworzyć wobec niej rodzaj niezależnego kontrapunktu, istotna jest tu bowiem różnorodność relacji powstających między zjawiskami audytywnymi a wizualnymi. "Warstwa ruchowa" - co podkreśla kompozytorka - "stanowi tu odrębny element kompozycyjny"[198].

Do najpopularniejszych dzieł z tego zakresu należy TIS MW2: kompozycja sceniczna /1963/ B. Schaeffera - pierwszy polski utwór z dziedziny teatru instrumentalnego. Dzieło to odznacza się bogactwem i wielowarstwowością, a przy tym przejmującą ekspresją, co potwierdziły jego liczne wykonania polskie i zagraniczne. W realizacji tego utworu uczestniczy pięciu instrumentalistów, tancerka, mim oraz aktor recytujący fragmenty Pałuby K. Irzykowskiego /wybrane ze Snów Marii Dunin/.

E. Synowiec w osobnej pracy poświęconej teatrowi muzycznemu charakteryzuje to zjawisko zwięźle i celnie jako "specjalny gatunek muzyki kameralnej, w którego wykonywaniu obok instrumentalisty i wokalisty może wziąć udział aktor, mim czy tancerz - a działania kompozytora - polegające na muzycznej integracji takich parametrów jak dźwięk, słowo foniczne, słowo semantyczne, rytm, ruch, gest - rozciągają się symultanicznie w sferze akustycznej i wizualnej"[199].

Teatr instrumentalny - także w warstwie optycznej - wywodzi się z muzyki; wokół niej też się koncentruje. Natomiast happening, abstrahując od jego specjalnej, muzycznej odmiany, stosuje elementy audytywne na równi z optycznymi i semantycznymi.

Twórcą dzieła uchodzącego za pierwszy happening jest kompozytor o wielokierunkowych uzdolnieniach i zainteresowaniach, a przy tym wybitny pomysłodawca - J. Cage. Wykoncypowane przez niego "zdarzenie" odbyło się w 1952 roku w Black Mountain. Całość po-

wstała w wyniku sukcesywnego i symultanicznego zestawienia niezależnych od siebie akcji, wśród których znalazł się wykład Cage'a na temat mistyka, Mistrza Eckharta, recytacje stojącego na drabinie aktora, krótkie teksty wygłaszane przez różnych happenistów rozmieszczonych wśród publiczności, muzyka fortepianowa /realizowana przez znakomitego pianistę - D. Tudora/, wyświetlane na suficie filmy /jeden z nich przedstawiał szkolnego kucharza, drugi - zachód słońca/, nagrania płytowe odtwarzane ze starego magnetofonu, taniec M. Cunninghama wokół publiczności, a nawet nieprzewidziany /lecz natychmiast przyjęty z aprobatą!/ udział jakiegoś psa-przybłędy[200].

W happeningu - jak wiadomo - dochodzi do spotkania m. in. działań muzycznych i plastycznych. Na tym jednak zagadnienie się nie wyczerpuje, gdyż jest on jeszcze także źródłem happeningu muzycznego. Przykładem jest tu Non-stop /1960/ B. Schäffera, zarazem pierwszy polski happening. Utwór ten został skomponowany na fortepian[201], czy raczej - dla pianisty. Czas trwania dzieła określają jedynie informacje graniczne: nie należy go grać ani krócej niż 6 minut, ani dłużej niż 8 godzin. W wykonaniu utworu może uczestniczyć trzech do ośmiu zmieniających się pianistów. Ujęta w formę konstelacji prostokątów partytura[202] graficzna może być odczytywana w obu kierunkach. Wewnątrz prostokątów zostały rozmieszczone znaki graficzne, precyzyjnie objaśnione przez kompozytora. Wykonawca ma więc grać na klawiaturze /pojedyncze dźwięki, klastery cało- i półtonowe, akord o ściśle określonej strukturze/ oraz na strunach, w tym także stosować "krańcowo krótkie" glissanda i różne rodzaje tłumienia dźwięków. Przewidziane zostały tu również efekty perkusyjne /uderzenie nogą w pedał, tupnięcie czy nawet cichsze lub głośniejsze opuszczenie wieka klawiatury/, a także inne "parapianistyczne" środki: gwizd, ostro ury-

wane okrzyki oraz śpiewanie lub mówienie sylab wchodzących w skład imienia i nazwiska kompozytora /wykonawcą ma być mężczyzna o głosie barytonowym/. Z podanych elementów buduje interpretator zmienne, heterogeniczne struktury, przy czym respektuje wszelkie możliwości kombinacji /"każdy z każdym"/ i unika powtarzania dźwięków. W ten sposób kompozytor zaprojektował samorzutną multyplikację materiału, przy czym zaistnienie jednorazowych i nieprzewidzianych "zdarzeń muzycznych" staje się tu wysoce prawdopodobne. Warto zauważyć, że w warstwie wizualnej omawianego dzieła pojawia się - oprócz zwykłych, a także "parapianistycznych" akcji wykonawcy - również efekt typowo teatralny: w czasie trwania utworu zmieniają się realizujący go interpretatorzy! Cechy happeningu posiada Non-stp jeszcze także dzięki niebywałej "rozciągliwości" w czasie; wystarczy zauważyć, że słuchacz przychodzi na koncert nie wiedząc, czy utwór ten będzie trwać 6 czy 480 minut... Nie sposób też odgadnąć, w jaki sposób pianista zinterpretuje graficzną partyturę tego dzieła zważywszy, iż możliwe są nawet akcje nieme. Jedną z najciekawszych, a zarazem najbardziej nieoczekiwanych dotychczasowych realizacji, była prezentacja omawianego utworu w 1964 roku - w wykonaniu wzięli wówczas udział także artyści-plastycy: T. Kantor, K. Mikulski oraz M. Warzecha.

Do projektujących i prezentujących happeningi twórców należą m. in. także: A. Kaprow, D. Higgins, E. Williams, N. J. Paik, B. Brock, W. Vostel, J. Beuys, G. Brecht, R. Grooms, Cl. Oldenburg, M. Kirby, J. J. Lebel, T. Kantor, Wł. Borowski i J. Bereś.

Typowe dla happeningu jest zniesienie rozgraniczeń nie tylko między poszczególnymi dziedzinami sztuki, lecz także między twórczością artystyczną a otaczającą nas rzeczywistością. Wywodzący się z języka angielskiego termin "happening" oznacza "zdarzenie"

/teraźniejsze, przeszłe lub przyszłe/. Właściwe dla happeningu, a także dla bliskiej mu sztuki multimedialnej, jak również dla działań określanych nazwą "environment", a polegających - mówiąc skrótowo - na specyficznym kształtowaniu otoczenia, jest posługiwanie się specjalnym rodzajem środków, które noszą nazwę "mixed-media" /media mieszane/. Problem polega tu na zespoleniu akustycznych i optycznych środków działania. Do repertuaru mediów akustycznych należy mowa, muzyka wykonywana przez instrumentalistów lub/i wokalistów, realizacje dźwiękowe nagrane na taśmie magnetofonowej, przedmioty dźwiękowe oraz struktury brzmieniowe przekształcane bezpośrednio /"live", czyli "na żywo"/ przez przystosowany do takich celów komputer. Środki optyczne to: akcje sceniczne, taniec, projekcje światła, przeźroczy i filmów, bezpośrednie akcje plastyków w rodzaju malowania czy rzeźbienia oraz ewentualne przekształcanie bieżących akcji plastycznych przy użyciu odpowiedniej aparatury. Poszczególne media nie służą tu sobie wzajemnie, nie łączą ich ani związki funkcjonalne, ani komplementarne. Happening, sztuka multimedialna oraz environment polega na zestawianiu elementów drogą montażu, przy czym następstwa czasowe pozbawione są dramaturgicznej spoistości, nie podlegają one prawom konsekwentnego toku narracji. Dzieła z tego zakresu posiadają formę otwartą i w związku z tym ich realizacja nie jest powtarzalna, jest ona jednorazowa; można tu zauważyć zbieżność z matematycznymi operacjami przypadkowymi. Ewentualna rejestracja video niczego nie zmienia w sposób istotny, gdyż dzieło ma wywołać szok artystyczny, czyli zjawisko, które nie wystąpi w przypadku powtórzenia tej samej sytuacji, zaistnienia analogicznych okoliczności. Zarejestrowane dzieło tego typu można co prawda odtwarzać, ale wówczas - paradoksalnie, właśnie wówczas - traci ono jakby swoją tożsamość, ponieważ zostaje pozbawione istot-

nej, konstytuującej go właściwości: zaskoczenia nieprzewidywalnym tokiem zdarzeń. Parokrotne powtórzenie happeningu z kaset video niweczy także jego otwartość, gdyż zgodnie z percepcyjnymi prawidłowościami odbiorca przyzwyczaja się wówczas do zarejestrowanych zestawień i przyjmuje dzieło jako zamknięte.

Happeniści dokonali totalnego zniesienia delimitacji w sztuce, a nawet zlikwidowali granice dzielące ją od życia w jego i powszedniości, i niezwykłości. Działalność twórców z tego kręgu zmierza do oderwania się od tradycyjnych kategorii sztuki, co dla jej dalszego rozwoju może mieć znaczenie przełomowe.

W takich dziedzinach jak happening, sztuka multimedialna czy environment artyści posługują się nowoczesnym, bardzo rozbudowanym warsztatem twórczym. Stosuje się ujęcia aleatoryczne, formy otwarte, różne wersje notacji graficznej, a w kreowaniu dzieła uczestniczą dziś często także komputery.

I co istotne: u genezy postaw artystycznych właściwych rozważanym zjawiskom stoi spotkanie dwu biegunów wielowiekowego rozwoju myśli filozoficznej i estetycznej: spotkanie koncepcji Zachodu z poglądami Dalekiego Wschodu. Można się tu nawet doszukać tendencji zmierzających do jakiejś przyszłej - trudnej, lecz niewykluczonej - syntezy doświadczeń i refleksji ukształtowanych przez te dwie odrębne kultury.

c/ Spostrzeżenia i wnioski

Jedną z najbardziej zastanawiających postaci, jakie w bieżącym stuleciu przyjęły spotkania muzyki ze sztukami plastycznymi, jest współczesna symbioza obu sztuk, polegająca na ich różnorodnych, wewnętrznych związkach konstytutywnych. Prowadzi ona do powstawania nowego rodzaju dzieł, które albo funkcjonują w obu dziedzinach artystycznych, albo powstają w wyniku zniweczenia wszelkich delimitacji w sztuce /w przypadkach skrajnych - także dotychcza-

sowych ograniczeń dotyczących samego pojęcia sztuki/.

Dzieła, które w zależności od sposobu percepcji działają jako muzyczne lub plastyczne, to partytury muzyki graficznej. Obok słuchania tych utworów z jednej, a oglądania ich zapisu z drugiej strony istnieje tu jeszcze trzecia, najbogatsza, najbardziej kunsztowna formą odbioru: połączenie dwu poprzednich dopełnione ich wyższego rzędu integracją powstającą w ramach indywidualnie zróżnicowanego procesu percepcyjnego. Kompozytor kreujący muzykę graficzną działa jednocześnie w obu zakresach, przy czym zaznacza się tu wzbogacające twórczość zjawisko dwukierunkowej inspiracji: wyobrażenia muzyczne rzutują na ujęcia notacyjne, a koncepcje graficzne - na projekty dźwiękowe. Jednocześnie tworzy też kompozytor grę relacji między wizualnym a brzmieniowym aspektem dzieła. Ze względu na właściwe muzyce graficznej uogólnienia i wieloznaczności współtwórcza rola jej wykonawcy wzrasta do stopnia w dużej mierze przesądzającego o jakości resultatu brzmieniowego; innymi słowy: nieudana interpretacja może tu uczynić całkowicie nierozpoznawalnymi wszelkie wartościowe i cenne muzycznie zamysły kompozytora, może je zupełnie unicestwić.

Dzieła z zakresu muzyki graficznej cechuje wyraźny paralelizm występujący między ich audytywną a wizualną postacią. Ze względu na zaznaczającą się tu zbieżność, a nawet wewnętrzną zgodność należy uznać, że poszczególne postaci utworu: muzyczna, graficzna oraz trzecia, stanowiąca integrację dwu poprzednich, są wobec siebie adekwatne i że harmonizują one ze sobą.

Inaczej przedstawia się spotkanie obu dyscyplin artystycznych w przypadku muzyki audiowizualnej. Powstała ona w wyniku dążenia do usunięcia tradycyjnych podziałów i rozgraniczeń w sztuce oraz swobodnego, zgodnego z koncepcją twórcy zestawiania warstwy brzmieniowej z optyczną. U genezy muzyki audiowizualnej stoją

doznania wzrokowe towarzyszące odbiorowi utworów muzycznych realizowanych przez żywych wykonawców. W wyniku stopniowej emancypacji warstwy wizualnej pojawiły się w muzyce współczesnej dzieła łączące struktury dźwiękowe z mediami optycznymi: ze zróżnicowanymi kolorystycznie efektami świetlnymi, projekcjami filmów i przeźroczy oraz z elementami teatru. Ekstremalną konsekwencją wzrostu znaczenia warstwy wizualnej jest idea muzyki bezgłośnej /Schnebel/ - odpowiednio zaprojektowane i urytmizowane zjawiska optyczne mają tu wywoływać u słuchaczy złudzenia zjawisk dźwiękowych. Na ogół jednak w muzyce audiowizualnej obserwuje się rozszerzanie zasobu środków aż po "elementy całej rzeczywistości", toteż wprowadza się tu pojęcie sztuki multimedialnej, kreowanej bądź przez twórców o wielokierunkowych uzdolnieniach, bądź przez całe zespoły artystów.

Wśród utworów z zakresu muzyki audiowizualnej wyodrębnia się grupa dzieł eksponujących rozszerzoną teatralizację akcji instrumentalnych, ich reżyserię. Realizacja kompozycji tego rodzaju wymaga na ogół specyficznej, oszczędnej scenografii, a wśród wykonawców pojawia się nowa postać: aktor instrumentalny. Wydatnie wzrasta tu rola ruchu scenicznego, toteż w realizacji utworu może uczestniczyć także tancerz czy mim. Dla tak skomponowanych dzieł M. Kagel wprowadził specjalne miano: "teatr instrumentalny", a termin ten - jako trafnie użyty /m. in. przeciwstawiony pojęciu "teatr muzyczny"/ - został od razu zaaprobowany. W teatrze instrumentalnym dominuje muzyka, przy czym stwierdzenie to dotyczy obu warstw - audytywnej i wizualnej. Związek sfery muzycznej z optyczną, aczkolwiek jeszcze istniejący, ulega tu daleko posuniętej liberalizacji.

Inna grupa dzieł audiowizualnych to happeningi /"zdarzenia"/ oraz bliskie im utwory multimedialne, a także "environment". Sto-

sowane są tu zespolone akustyczne i optyczne środki działania, tzw. "mixed-media", a więc: muzyka instrumentalna lub/i wokalna lub/i elektroniczna, mowa, przedmioty dźwiękowe, projekcje światła, przeźroczy i filmów, taniec, akcje sceniczne - w tym wykonywane również przez plastyków - a wszystkie te środki mogą być jednocześnie przetwarzane przez odpowiednią aparaturę /komputer/. Poszczególne, nie wiązane ze sobą, nie uzależniane od siebie elementy zestawia się drogą montażu, forma jest otwarta, a dzieła nie podlegają prawom dramaturgicznej spoistości czy konsekwencji. Warstwy: wizualna i audytywna rozwijają się autonomicznie, nie są ze sobą synchronizowane, stąd ich relacje cechuje różnorodność i zmienność. Zasadniczym celem twórcy jest tu zaprojektowanie zdarzenia jednorazowego, nieprawdopodobnego i niepowtarzalnego. Happeniści znieśli funkcjonujące w sztuce delimitacje oraz granice oddzielające ją od powszedniości czy wręcz - od "najszerzej pojmowanej rzeczywistości". Nie można tu mówić o supremacji jednej z warstw, na ogół jednak struktury muzyczne pełnią role dalszoplanowe, z oczywistym wyjątkiem, jakim jest happening muzyczny. Na uwagę zasługuje bardzo rozwinięty, nowoczesny warsztat służący twórcom happeningów. W sferze koncepcji można tu dostrzec wpływy myśli i doświadczeń artystycznych właściwych z jednej strony kulturze Zachodu, a z drugiej - Dalekiego Wschodu.

Właściwy współczesności rozwój sztuki audiowizualnej wiąże się z dwudziestowiecznymi, ogólnie dostępnymi wynalazkami: filmem dźwiękowym, telewizją oraz rejestracją video. Warto też pamiętać, że nasz kontakt z przyrodą czy szerzej: całym otoczeniem polega na jednoczesnym odbiorze wrażeń wzrokowych i słuchowych i to właśnie zjawisko stoi - w sposób naturalny i najbardziej prymarny - u genezy dzieł audiowizualnych.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na wzajemne odniesienia obu warstw

muzycznej i optycznej. Można tu wyróżnić kilka najbardziej charakterystycznych rozwiązań; oto one. Zgodnie ze starą praktyką muzyczną relacje obu warstw może regulować zasada równoległości, lub dążenie do "kontrapunktycznego" stosowania sui generis ruchów przeciwnych. W tym drugim przypadku dochodzi do przeciwstawień, a nawet nastrojów i skojarzeń - w takiej sytuacji obie warstwy kształtują się wobec siebie opozycyjnie. Wytwarzają się wówczas między nimi zmieniające się interwale, co implikuje zróżnicowania napięcia. Zjawisko to zaznacza się jeszcze intensywniej w przypadku montowania obu warstw w sposób typowy dla collage'u. W ramach jednego dzieła - zwłaszcza odznaczającego się wysokim stopniem złożoności - powstają wtedy między obu warstwami relacje heterogeniczne. Stała równorzędność zjawisk fonicznych i optycznych nie jest ani konieczna, ani pożądana - ich zmienna dominacja stanowi tu jeden z najważniejszych środków działania. Do pomyślenia jest nawet ciągłość akcji rozwijających się w ramach jednej warstwy, podczas gdy druga sprowadza się jedynie do sporadycznych incydentów. W muzyce audiowizualnej zmienność w czasie dotyczy również warstwy wizualnej; w takiej sytuacji wydarzenia optyczne podlegają regulacji o muzycznej proweniencji: makro- i mikrorytmom.

Jakkolwiek sztuka audiowizualna znosi dotychczasowe podziały, to jednak sama również nie stanowi monolitu. Można tu już dziś wyodrębnić kilka osobnych gatunków: m.in. zwłaszcza kompozycje dźwiękowo-świetlne, teatr instrumentalny oraz happening. Pojawienie się w obszarze sztuki audiowizualnej różnych jej odmian i rozgałęzień świadczy o intensywnym rozwoju tej dziedziny twórczości artystycznej i jednocześnie stwarza warunki umożliwiające powstanie nowych sposobów pojmowania i kreowania sztuki.

Proces twórczy w przypadku dzieł symbiotycznych przebiega wie-

lokierunkowo i odznacza się wysokim stopniem złożoności. W jego ramach działania plastyczne i muzyczne występują łącznie; może tu nawet dochodzić do ich integracji. Rezultatem są dzieła polifunkcyjne, implikujące nowy rodzaj rozwiniętej, wieloaspektowej percepcji. W kompozycjach tego rodzaju przejawia się policentryczna osobowość ich twórców - artystów o różnorodnych uzdolnieniach i pasjach, innowatorów wychodzących śmiało na spotkanie jeszcze nie znanych, nigdy wcześniej nie istniejących możliwości sztuki.

Stwierdzenia ogólne

Wyniki przeprowadzonych tu analiz i rozważań ukazują bogactwo oraz złożoność spotkań współczesnej twórczości muzycznej ze sztukami plastycznymi. W badanym zakresie zjawisk można wyodrębnić - dla większej przejrzystości - kolejne problemy oraz grupy zagadnień.

1/ Do sztuk plastycznych odwołuje się niekiedy sam tytuł utworu. Celnie użyty może informować o istocie określanego dzieła, o ideach i zamysłach kompozytora, eksponując ich odniesienia do sztuk plastycznych. W najciekawszych przypadkach sięga czasem nawet rozwiązań dla danego dzieła fundamentalnych /R. Haubenstock-Ramati: Tableau na orkiestrę, B. Schaeffer: Mała Symfonia - Scultura, R. Gerhard: III Symfonia "Collage"/. Niektóre tytuły o plastycznym rodowodzie przyjmują postać formuły dedykacyjnej /L. Nono: Omaggio a Vedova na taśmę/ lub służą jedynie wywoływaniu dość nieobowiązujących skojarzeń /K. Stockhausen: Fresco na 4 grupy orkiestrowe/.

Współczesna praktyka muzyczna poświadcza funkcjonalność tytułów sygnalizujących spotkania ze sztukami plastycznymi. Tytuły takie mogą wyzwalać inwencję kompozytorów, a także wzbogacać interpretację oraz percepcję odpowiadającego im dzieła. Z drugiej

jednak strony trzeba też wskazać pewne, istniejące tu niebezpieczeństwa. Do zjawisk niepożądanych należy sytuacja, gdy wyobrażenia plastyczne przesłaniają, zakłócają, a nawet zupełnie deformują istotne, autonomicznie muzyczne wartości dzieła. Na negatywną ocenę zasługują także same tytuły, jeśli aludują do sztuk plastycznych bezpodstawnie, a więc niepotrzebnie i dezinformująco.

Dla badań inkontrologicznych szczególne znaczenie mają te spośród omawianych tytułów, które określając dzieło muzyczne jednocześnie odsłaniają ewokujące go, wieloaspektowe i realnie istniejące plastyczne źródła inspiracji. Tego rodzaju tytuł dokumentuje spotkanie obu dyscyplin artystycznych, a nawet - prymarną jednorodność sztuki.

2/ U genezy niektórych współczesnych utworów muzycznych stoi niekiedy wybrane przez kompozytora dzieło plastyczne - najczęściej malowidło. Zdarza się, że jeden i ten sam obraz działa inspirująco na kilku różnych twórców /w odniesieniu do dzieł G. Klebego, G. Schullera i D. Diamonda funkcję tę spełnił np. obraz P. Kleego noszący tytuł Zwitschermaschine/. Zainteresowanie kompozytorów wzbudzają na ogół malowidła wybitne, bez względu na czas swego powstania; są to np. dzieła Rembrandta, Boscha, Giotta, Pollocka oraz Degasa. Zastanawia ilość kompozytorów tworzących dzieła inspirowane obrazami P. Kleego; oto ich arbitralnie wybrane nazwiska: Denisow, Diamond, Garcia-Morillo, Klebe, La Barbara, Schuller, Takemitsu i Penderecki. Zjawisko to można do pewnego stopnia wytłumaczyć policentryczną strukturą osobowości Kleego: ten wybitny malarz posiadał bowiem także uzdolnienia i wykształcenie muzyczne. W jego obrazach kompozytorzy wyczuwają jakby ukrytą obecność muzyki, właściwą jej wieloznaczność czy wręcz abstrakcyjność, podobną jej aurę emocjonalną i może nawet jakieś zarysowujące się, domyślne ukształtowania proporcji i rytmów dźwięko-

wych. Tak, jakby poprzedzające powstanie obrazu stany wyobraźni twórczej Kleego zawierały w sobie potencjalnie również rozwiązania muzyczne.

Zdarza się, że stojący u genezy utworu muzycznego obraz przedstawia jakieś zjawiska słyszalne /np. wspomniane już dzieło Kleego: Zwitschermaschine/, stąd przypuszczenie, że sam temat oraz sugestywność ujęcia nasuwa kompozytorom wyobrażenia dźwiękowe. Podobnie funkcjonują rewolucjonizujące malarstwo rozwiązania kolorystyczne i fakturalne /obrazy van Gogha!/ czy zastosowanie pomysłowej techniki /np. wprowadzona przez Pollocka metoda drippingu/. Utwór muzyczny bywa też czasem wyrazem zachwytu dla podziwianych obrazów /T. Takemitsu: Marginalia/ lub próbą translacji malowidła na język dźwiękowy /J. La Barbara/ czy wreszcie swoistym komentarzem dotyczącym zawartego w obrazie przesłania moralnego /utwory inspirowane Guernicą Picassa/.

Przyczyną powstania dzieła muzycznego mogą również być inne dzieła plastyczne, w tym nawet obiekt architektoniczny /T. Marco np. skomponował Escorial na orkiestrę odwzorowując moduły oryginału/. Z wysokim prawdopodobieństwem można założyć, że również przyszłe, dziś jeszcze niemożliwe do przewidzenia rodzaje dzieł plastycznych, a także przejawiające się w nich idee i zastosowane rozwiązania, oddziaływać będą z inspirującą mocą na wyobraźnię twórczą kompozytorów.

3/ Utwór muzyczny może też czasem powstać jako wyraz podziwu i przyjaźni kompozytora dla twórcy z dziedziny sztuk plastycznych. Dzieła takie stanowią na ogół rodzaj hołdu złożonego podziwianym osiągnięciom artystycznym uhonorowanego w ten sposób twórcy; intencja ta bywa często określona już w tytule /Omaggio, Hommage etc./. Oryginalną formą uznania dla osiągnięć twórcy z dziedziny sztuk plastycznych jest zaadaptowanie jego teorii, znalezienie

ich muzycznego odpowiednika. Tego rodzaju hołd złożony Strzemińskiemu stanowią m.in. unistyczne dzieła Krauzego, co podkreśla sam kompozytor w odautorskich komentarzach. Osobne miejsce zajmują tu epitafia, np. tren M. Feldmana noszący tytuł The Swallows of Salangan, a poświęcony pamięci F. Kline'a czy związana ze śmiercią Marcela Duchampa paramuzyczna kompozycja o nazwie Not wanting to say anything about Marcel, której autorem jest Cage.

Wybitna osobowość malarza lub jego szczególnie dramatyczny życiorys mogą również stanowić temat dzieła muzycznego. Losy P. Gauguina na przykład stanowią osnowę opery J. Gardnera, zatytułowanej The Moon and Sixpence, a surrealistyczna kantata Bonjour Max Ernst N. V. Bentzona inspirowana jest osobowością tytułowej postaci.

U genezy tej grupy utworów stoi arcyciekawe spotkanie osób, przy czym kształt nadają mu indywidualne dokonania i pasje uczestniczących w nim artystów. Z punktu widzenia humanizmu i personalizmu jest to spotkanie o szczególnie wysokiej randze, a potwierdza to jego wynik: dzieło muzyczne wzbogacone układem odniesień do sztuk plastycznych.

4/ Niektóre ze środków stosowanych przez współczesnych kompozytorów wywodzą się ze sztuk plastycznych. Złoty podział, jako ogólna zasada proporcji, może decydować o stosunkach ilościowych dotyczących rozwiązań muzycznych. Według Lendvaia zasadzie tej odpowiada wiele stosowanych przez Bartóka rozwiązań. Złotą proporcją posługują się również kompozytorzy następnych generacji /G. Darvas, Sz. Esztényi, C. Miereanu/.

Uproszczoną, rozbudowaną i zarazem funkcjonalną wersją złotej proporcji jest dla kompozytorów ciąg Fibonacciego. Ten porządek liczbowy może decydować o budowie współbrzmień /akord Bartókowski/, konstrukcji serii /Il Canto Sospeso Nona/, regulacji agogicznej

/Quaestio Temporis Krenka/, proporcjach czasowych dotyczących długości dźwięków, pauz oraz fragmentów utworu /Mrs. M., Her Geometrization Furukawy/ oraz o wszelkich rozwiązaniach dających się określić ilościowo. Złoty podział oraz ciąg Fibonacciego to środki wprowadzające do muzyki współczesnej pewną regularność. Odwołują się one do klasycznego ideału proporcji oraz do prawidłowości odkrywanych w przyrodzie.

5/ Stworzona w początkach dwudziestego wieku przez Braque'a i Picassa technika collage'u funkcjonuje od ok. 1950 roku również w muzyce. Jako zderzenie różnych, obcych sobie, niespójnych i nigdy wcześniej nie łączonych elementów collage muzyczny stanowi zestawienie zróżnicowanych stylistycznie, ostro wyodrębniających się elementów, a celem jest tu wyeksponowanie efektu dezintegracji. Zagadnienie sporne stanowi uznanie cytatu za jeden ze środków właściwych technice collage'u. W tej kwestii negatywne stanowisko zajmuje Eimert, natomiast Lissa uważa cytat za najstarszą, wstępną postać collage'u. Ponieważ jednak cytat daje możliwość uzyskania ostrego kontrastu stylistycznego, należy zaaprobować jego przynależność do techniki collage'u; tak zresztą jest on traktowany w sztukach plastycznych. Skrajny przykład funkcjonalności cytatu w collage'ach muzycznych przynosi Musique pour les soupers du roi Ubu B. A. Zimmermanna, stanowi ona "czysty collage cytatów".

Technika collage'u implikuje odrzucenie tradycyjnego pojęcia formy rozumianej jako konsekwentny rozwój bądź spoiste następstwo jednolitych stylistycznie cząstek, zwłaszcza formy rozumianej jako gotowy wzorzec. Można tu mówić raczej o antyformie, która powstaje jako rezultat montażu obcych sobie struktur.

Wyrafinowanym rozwiązaniem jest operujący tworzywem jednorodnym collage homogeniczny /np. Visage L. Beria/. Wieloaspektowo

zróżnicowanym materiałem posługuje się natomiast collage heterogeniczny: w Monodramie B. Schaeffer zestawia muzykę wokalno-instrumentalną z przedmiotami dźwiękowymi, śmiechem, płaczem i środkami elektronicznymi; trzecia część Sinfonii Berio to zderzenie zdeformowanych tematów zaczerpniętych z dzieł Bacha, Berlioza, Debussy'ego, Mahlera i Strawińskiego oraz wyjątków z pism Becketta i Joyce'a; Collage: In the Space of Time skomponował Knaack na perkusję, taśmę i film /dzieło symbiotyczne!/; w Imaginary Landscape Cage'a - jako rezultat przypadkowego włączania i wyłączania dwunastu radioodbiorników jednocześnie - współbrzmi ze sobą mało wyszukany, ale w kompozycji całości efektowny materiał muzyczny i "metamuzyczny".

Ze sztuk plastycznych do muzyki można przenieść również warianty collage'u: jego wersję trójwymiarową - assemblage oraz zdeformowaną - decollage. Odpowiednikami trójwymiarowości plastycznego assemblage'u mogą być zmienne interwale między partiami instrumentalnymi a taśmą, ruch wykonawców w przestrzeni oraz nawarstwienie w jednoczesności zjawisk heterogenicznych /także audytywnych i wizualnych/, czego przykładem są Assemblages M. Chołoniewskiego. Collage muzyczny zdekomponowany w wyniku wprowadzenia pauz, szumu, przekształceń komputerowych etc. można uznać za odpowiednik plastycznego decollage'u.

Pojęcie "collage" odnosi się zasadniczo do techniki, a także do związanej z nią, wypadkowej formy, czy właściwie - antyformy. Zasięg oddziaływania collage'u obejmuje przy tym również koncepcje estetyczne dotyczące rodzajów i stopnia złożoności w muzyce.

6/ Obok collage'u, którym zajmuje się już kilka generacji kompozytorów, do celów muzycznych bywają indywidualnie adaptowane również inne techniki właściwe sztukom plastycznym. Mozaika na przykład posłużyła za wzór Hansonowi, Regameyowi, a zwłaszcza Crumbowi, który na jej podobieństwo układa swoje utwory z maleń-

kich struktur. Technika operowania dźwiękowo-barwnymi jednostkami zastosowana przez Schullera w kompozycji zatytułowanej Pollock's Out of the Web stanowi z kolei muzyczny odpowiednik metody drippingu. I jeszcze jeden przykład: azjatycka umiejętność kreślenia pędzelkiem linii pełnej ekspresji stoi u genezy techniki kompozytorskiej I. Yuna, Koreańczyka. Różne wywodzące się ze sztuk plastycznych techniki mogą zatem służyć w pracy twórczej również kompozytorom.

7/ Jednym z najintensywniej działających mediów i w muzyce, i w sztukach plastycznych jest w dobie obecnej kolorystyka. W muzyce współczesnej w związku ze zmianami w hierarchii elementów stała się ona jednym z najważniejszych środków artystycznej wypowiedzi. Do jej rozwoju przyczyniły się m.in. nowe możliwości technologiczne związane z wynalezieniem aparatury elektroakustycznej oraz komputerów.

Najważniejsze współczesne innowacje kolorystyczne w muzyce wokalno-instrumentalnej to: komponowanie instrumentarium w aspekcie barw, solistyczne traktowanie głosów orkiestrowych, rozbudowanie funkcji perkusji, wprowadzanie nowych instrumentów, stosowanie głosu ludzkiego w całej skali jego możliwości z zaakcentowaniem fonicznej roli tekstu, poszerzenie zasobu barw uzyskiwanych w wyniku specyficznych sposobów gry na danym instrumencie /flażolety, preparacja, naśladowanie brzmień innych instrumentów, glissanda, różnorodne tłumiki, dźwięki multifoniczne, śpiew do instrumentu etc./, a także stosowanie mikrotonowości.

Muzyka elektroakustyczna wprowadza własny repertuar barw wcześniej nie istniejących i nieznanych, a jednocześnie umożliwia stosowanie "brzmień znalezionych", uzyskiwanych drogą nagrywania wszelkich istniejących zjawisk dźwiękowych.

Kolorystyka to przede wszystkim gra zestawień barw. Nowe, in-

teresujące rezultaty dają tu połączenia muzyki instrumentalnej lub/i wokalnej z elektroniczną, a także przekształcanie struktur dźwiękowych "na żywo" za pomocą komputera. Ponadto brzmienia poznane dzięki muzyce elektronicznej skłaniają kompozytorów do poszukiwania nowych rozwiązań kolorystycznych w obszarze możliwości właściwych muzyce instrumentalnej lub/i wokalnej.

Kolorystyka stanowi główną domenę działalności wielu współczesnych kompozytorów, a ich twórczość obfituje w przykłady ilustrujące przedstawione tu zjawiska. Jako medium funkcjonujące paralelnie w sztukach plastycznych i w muzyce kolorystyka jest przejawem prymarnej jedności obu gałęzi sztuki.

8/ Podział sztuk na czasowe i przestrzenne był fałszywym uproszczeniem. Muzyka, zaliczana do pierwszej wymienionej grupy, istnieje nie tylko w czasie, lecz również w przestrzeni. Świadome stosowanie przez kompozytorów efektów spacjalnych ma długą historię, ale dopiero w dwudziestym wieku problem ten nabrał szczególnego znaczenia.

Twórcy muzyki przestrzennej operują dochodzącymi do słuchacza z różnych miejsc dźwiękami stacjonarnymi oraz brzmieniami ruchomymi; współczesne kompozycje przynoszą wiele różnorodnych, pomysłowych rozwiązań tego typu. Xenakis wprowadza ruch wykonawców w czasie gry /Eonta/ lub rozmieszcza ich wśród publiczności /Terrêtektorh/. Stockhausen ustawia wokół słuchaczy orkiestry i chóry /Gruppen, Carré/, które przekazują sobie akcje dźwiękowe, pozorując ich ruch w przestrzeni. Kompozytor ten zakłada także ewentualność poruszania się słuchaczy, aby mogli oni odbierać akcje dźwiękowe jak mobilną rzeźbę /Solo für Melodie-Instrument mit Rückkoppelung/; doprowadza on nawet do wybudowania audytorium kulistego, z zawieszoną w środku platformą dla słuchaczy, którzy w tych warunkach słyszą muzykę z rozmieszczonych na całej wewnętrz-

nej powierzchni kuli głośników. Rozwój muzyki spacjalnej wyznaczają także kompozycje B. Schaeffera; tytuł jednej z nich - Topofonica - stał się źródłem używanego obecnie przez muzykologów polskich terminu "topofoniczny" /dotyczy on sprzężenia z przestrzenią kolorystyczno-formalnej koncepcji utworu/. Heraklitiana, poliwersyjna kompozycja B. Schaeffera, dopuszcza zestawianie dwu różnych przestrzeni i dwu różnych czasów w ramach jednego wykonania; jest to możliwe dzięki wyświetlaniu odpowiedniego filmu.

Niektóre kompozycje przestrzenne wykonywane są w kilku pomieszczeniach z tym, że w każdym z nich rozbrzmiewa inny rodzaj muzyki, a słuchacz, poruszając się między nimi, tworzy sobie indywidualny obraz całości /Elevator Music Schwartza, Fête galante et pastorale oraz La rivière souterraine Krauzego/. Zróżnicowanym repertuarem efektów spacjalnych operuje muzyka elektroakustyczna oraz komputerowa; istnieje tu m. in. możliwość użycia optymalnej ilości odpowiednio rozmieszczonych głośników. Czasem stwarzają kompozytorzy jedynie iluzję przestrzenności, posługując się w tym celu zastępczymi środkami dynamicznymi. Istnieje analogia między dziełami plastycznymi w rodzaju environment a muzycznymi kompozycjami przestrzennymi - w obu przypadkach odbiorca znajduje się wewnątrz percepowanego dzieła, jest przezeń otoczony.

W konkluzji należy zatem stwierdzić, że przestrzeń jest domeną działania i sztuk plastycznych, i muzyki.

9/ Dwudziestowieczne mobilne rzeźby stały się źródłem inspiracji dla współczesnej ruchomej formy w muzyce. Rzeźbom tym patronowała odwołująca się do przebiegu utworu muzycznego idea zmienności w czasie, stąd mobilne formy muzyczne można uznać za efekt swego rodzaju zwrotnej inspiracji drugiego stopnia.

Ruchoma forma muzyczna to zespół elementów, których zestawienie zależy - w określonych przez kompozytora granicach - od decy-

zji wykonawcy. Zadaniem twórcy jest tu ukształtowanie struktury wieloznacznej, której poszczególne interpretacje powinny przebiegać odmiennie, z wykluczeniem rezultatu w postaci niezróżnicowanego chaosu. Zdaniem U. Eco cel ten można osiągnąć jedynie stosując "dialektykę wahadłową", czyli ciągłą walkę "ładu i przygody".

Prostym przykładem formy mobilnej jest Klavierstück XI Stockhausena, dzieło, które wykonawca montuje dowolnie i samodzielnie ze skomponowanych przez twórcę fragmentów. Inne ruchome formy muzyczne przynoszą różnorodne rozwinięcia tego podstawowego rozwiązania. Ad libitum Serockiego to 31 segmentów, z których dyrygent zestawia pięć różnych części, a następnie decyduje o ich kolejności. Formą mobilną może być partia solisty w koncercie instrumentalnym, przy jednoczesnym towarzyszeniu stabilnie ujętego akompaniamentu orkiestrowego /Mobiles Jarre'a/. Kunsztowne formy ruchome projektuje Haubenstock-Ramati, kompozytor ten powiększa pomysłowo ilość możliwych permutacji, proponując m. in. po kilka równorzędnych wariantów obsady instrumentalnej /seria Multiples/.

Istocie mobili muzycznych odpowiadają co najmniej dwa różne wykonania w czasie jednego koncertu, gdyż dopiero wówczas wyeksponowany zostaje ich warunek sine qua non: poliwersyjność formy. Zaprogramowana przemienność zestawień przeciwdziała niepożądanemu znużeniu uwagi, które czasem przeszkadza w odbiorze wielokrotnie słuchanych muzycznych form stabilnych. Tu znajduje się jedna z przyczyn skłaniających współczesnych kompozytorów do projektowania różnego rodzaju mobili muzycznych.

10/ Różne dwudziestowieczne idee i kierunki funkcjonujące w zakresie sztuk plastycznych zostały przez współczesnych kompozytorów zaadaptowane do celów muzycznych. Dadaizm, jako rewolta skierowana przeciw chaosowi i bezsensom cywilizacji, pozorował infantylną i prymitywną zabawę, przy tym jednak wyzwalał indywi-

dualną fantazję. Tego rodzaju postawę można zamanifestować również w utworach muzycznych, czego przykładów dostarcza m. in. twórczość Gelmettiego, a zwłaszcza Cage'a. Kompozytorów znacznie intensywniej inspiruje wywodzący się z dadaizmu surrealizm, gdyż przynosi program pozytywny, odwołujący się do fantastyki snów i halucynacji oraz negujący rozgraniczenia między rzeczywistością a iluzją, przyszłością i przeszłością etc. Na wyobraźnię kompozytorów oddziałują tu jednak przede wszystkim wspaniałe arcydzieła surrealistycznego malarstwa. Nadrealistyczne efekty muzyczne były celem, któremu miały służyć niecodzienne media stosowane w niektórych dziełach Crumba, Ligetiego, Menottiego, Poulenca, Henzego, Bujarskiego i in. Spotkanie z surrealistycznymi wizjami malarskimi stoi u genezy wielu nieczęstych w muzyce współczesnej połączeń nowoczesności z pięknem.

11/ Przypadek, dopuszczony już przez dadaizm i surrealizm do współuczestniczenia w tworzeniu dzieła sztuki, zaczął ok. 1950 roku odgrywać w malarstwie szczególnie doniosłą rolę /informel, action painting/. Tu ze sztukami plastycznymi spotyka się muzyczny aleatoryzm, pozostawiający przypadkowi rozstrzygnięcia szczegółowe w ramach ustalonej przez kompozytora koncepcji całości. Ingerencja przypadku dopuszcza pojawienie się w tego rodzaju utworach również takich mediów, jakie zaistnieją dopiero w przyszłości, a przez to zapewnia tym dziełom możliwości autoregeneracji. Genezą pierwszego utworu aleatorycznego, skomponowanej przez Cage'a Music of Changes na fortepian, była podana przez chińską księgę przemian metoda uzyskiwania liczb przypadkowych w wyniku rzutu pałeczek. Przypadek może dotyczyć liczby wykonawców, czasu trwania utworu, ukształtowań rytmicznych i wyboru wysokości dźwiękowych /B. Schaeffer: Kody/. Lutosławski stosuje tzw. aleatoryzm kontrolowany: zaleca wykonawcom grę ad libitum, lecz ściśle okre-

śla jej ramy; dzięki temu odtwórcy wnoszą do utworu bogactwo własnej psychiki, nad całością panuje jednak sam kompozytor. Przypadek bywa na ogół włączony w realizację utworu, może jednak brać udział również w procesie jego powstawania. Nobilitowany do współtworzenia dzieła sztuki doprowadził i w sztukach plastycznych, i w muzyce do odkrycia nieznanych wcześniej środków oraz wprowadzenia nowych sposobów ich zestawiania.

12/ Fetyszyzacja przedmiotów oraz ich nadprodukcja skłoniła niektórych współczesnych artystów do protestacyjnego zwrócenia się w stronę skrajnej oszczędności środków. Z tego rodzaju postaw wywodzi się Minimal Art oraz Minimal Music. Utwory odpowiadające ideom Minimal Music cechuje daleko posunięta redukcja materiału oraz programowa monotonia. Zminimalizowanie ilości dźwięków uwypuklone tu zostaje nieproporcjonalnie długim czasem trwania utworów /Composition 1960 No. 7 La Monte Younga, Lovely Thing Budda, In C Rileya, Triad Fulkersona/. Odrębną, a przy tym kunsztowną koncepcję Minimal Music posiadał Feldman, który dążył do osiągnięcia przy jak najmniejszej ilości zdarzeń muzycznych jak największego bogactwa ich artystycznych funkcji i wewnętrznych powiązań.

Skrajną postać ucieczki od produkcji przedmiotów w sferę intencjonalnie czystego, wyizolowanego świata myśli stanowi w sztukach plastycznych Conceptual Art. Zgodnie z fundamentalnym założeniem tego nurtu istnienie sztuki warunkuje idea, a nie wykonany przez artystę, obrazujący tę ideę przedmiot, stąd zamiast urzeczywistniać dzieło, należy budować jego teorię. Do takiej postawy zbliża się stanowisko twórców muzyki konceptualnej, polegającej na kreowaniu jedynie idei utworu, przy czym może on być z założenia niewykonalny /Celestial Music T. Johnsona/.

Zaznaczają się dwie współdziałające tendencje: Minimal Art oraz

Minimal Music dążą do zanegowania dotychczasowego procesu rozwojowego w sztukach plastycznych i w muzyce, a Conceptual Art oraz muzyka konceptualna wprowadzają w jego miejsce tworzenie samych pojęć, a nawet niemożliwych do urzeczywistnienia idei. Nie wiadomo, czy jest to tylko peryferyjne zjawisko, czy przeciwnie - proces, który zapowiada przyszłe zniweczenie muzyki w jej obecnym kształcie i odrodzenie się jej w innej postaci i z nowymi perspektywami rozwojowymi.

13/ Obszar spotkań muzyki ze sztukami plastycznymi wyznaczają również inne idee i prądy. Zgodnie z założeniami unizmu Strzemińskiego nadał Krauze niektórym swoim utworom formę bezkontrastową, eliminującą zmiany i zaskoczenia. Stosowany w malarstwie pointylizm znajduje swój fakturalny i wrażeniowy odpowiednik w muzycznym punktualiźmie. Podobnie jak ready-made czy objet trouvé funkcjonuje w muzyce materiał uzyskiwany drogą nagrywania otaczających nas przedmiotów dźwiękowych /stosowany przez twórców muzyki konkretnej i następnie elektronicznej/. W obu dziedzinach artystycznych analogiczną rolę pełnią: idee dekompozycji, antysztuki oraz niektóre poglądy filozoficzne.

Możliwość przeszczepiania pomysłów i kierunków ze sztuk plastycznych do muzyki świadczy o bliskim powinowactwie tych dyscyplin artystycznych. Przy tym najbardziej uniwersalne idee i prądy obejmują także rozumianą jako całość sztukę, a nawet kulturę danej epoki.

14/ Spotkanie muzyki ze sztukami plastycznymi może dokonywać się w obrębie jednego dzieła. Należy ono wówczas do szerszego działu, jakim jest dwudziestowieczna sztuka symbiotyczna; jej istotą jest połączenie właściwości różnych gałęzi sztuki, ich symbioza. Takie warunki spełniają graficzne utwory muzyczne, które funkcjonują w dwóch dziedzinach: wykonane, czy choćby tylko od-

odczytane w wyobraźni są kompozycjami dźwiękowymi, natomiast ich partyturowy zapis stanowi dzieło graficzne i jako takie bywa eksponowany na wystawach plastycznych. Ustalenia kompozytorów są tu uogólnione, ramowe, aproksymatywne, a poza tym celowo otwarte i wieloznaczne, stąd ich rezultatem jest poliwersyjność utoru. Dzięki policentrycznej strukturze osobowości i uzdolnień zajmujących się tą dziedziną twórców partytury muzyki graficznej odznaczają się atrakcyjnością i różnorodnością wizualną /Logothetis, Moran, B. Schaeffer, Grella, Maciejasz-Kamińska i in./. Oprócz dwóch przedstawionych tu funkcji muzyka graficzna pełni jeszcze trzecią, daleko bardziej kunsztowną: stanowi skomplikowaną strukturę relacji rozgrywających się między warstwą optyczną i audytywną. Ta struktura stanowi takie dzieło symbiotyczne, integrację wynikłą ze spotkania muzyki z grafiką.

15/ Wzrost znaczenia wizualnej strony wykonawstwa muzycznego stoi u genezy dużej, wewnętrznie zróżnicowanej grupy dzieł współczesnych, przeznaczonych do jednoczesnego słuchania i oglądania. Ta dziedzina twórczości otrzymała ogólne miano muzyki /lub sztuki/ audiowizualnej. Stosunkowo proste rozwiązanie polega tu na zestawieniu przebiegów dźwiękowych ze zmianami oświetlenia /Siderals Ptaszyńskiej/. Wraz ze stopniową emancypacją oraz autonomicznym rozwojem warstwy wizualnej wzrasta zasób stosowanych tu środków /diapozytywy, film, bezpośrednie akcje plastyczne/. J. A. Riedl na przykład dzięki specjalnym instalacjom, reflektorom i aparaturze elektroakustycznej stworzył "dźwiękowo-świetlne 'rzeźby'". Ekstremalną konsekwencję zainteresowania wizualnością wykonawstwa stanowi idea muzyki bezgłośnej /Schnebel/ - polega ona na ograniczeniu realizacji utworu do dającej złudzenia zjawisk dźwiękowych warstwy optyczno-gestycznej.

Dla pewnej grupy dzieł audiowizualnych charakterystyczna jest teatralizacja akcji: wyeksponowany zostaje w nich ruch sceniczny;

wśród wykonawców pojawiają się aktorzy instrumentalni, mimowie i tancerze; słowo, obok fonicznej, pełni również funkcję semantyczną; całość wymaga niekiedy reżyserii oraz scenografii. Wszystkie te środki wywodzą się z muzyki, warstwa audytywna jest tu na ogół bardzo ważna. Reprezentatywne dla tego gatunku utwory to m.in. Sur Scène Kagla oraz TIS MW2 B. Schaeffera. Kagel wprowadził tu nazwę "teatr instrumentalny", aby uniknąć mylnego utożsamiania tego typu dzieł z tradycyjnym teatrem muzycznym.

Odrębny dział sztuki audiowizualnej stanowi happening /z angielskiego - "zdarzenie"/ oraz bliskie mu programowo dziedziny: sztuka multimedialna i environment. W wyniku zintegrowanego procesu twórczego zniknęły tu rozgraniczenia separujące poszczególne dziedziny artystyczne, przestały też istnieć delimitacje między sztuką a bieżącym tokiem życia. Twórcy tego rodzaju dzieł stosują mixed-media, czyli zespolone środki wizualne i audytywne, których jednak nie łączą ani związki funkcjonalne, ani komplementarne. Niekiedy media te można by uznać za paraplastyczne i paramuzyczne. Elementy łączone są drogą montażu, a całość przeczy prawom dramaturgicznej spoistości. Dzieła mają formę otwartą, dopuszczają współudział przypadku, ich realizacja nie jest powtarzalna, gdyż ma ona być jednorazowym zdarzeniem i wywołać szok artystyczny. Niezbędny jest tu nowoczesny, policentryczny i symbiotyczny warsztat twórczy, stosuje się notację graficzną, a wykonaniu dzieła służą dziś /po latach/ m. in. komputery. Za pierwszy happening uchodzi "zdarzenie" zaprojektowane przez Cage'a, a wykonane w 1952 roku w Black Montain. Specyficzną, muzyczną odmianę happeningu stanowi jeden z fortepianowych utworów B. Schaeffera tak zaprojektowany, aby w czasie jego realizacji mogły pojawić się nieprzewidywalne zdarzenia związane z grą na instrumencie oraz z akcjami parapianistycznymi. Happeningi prezentowało wielu twórców: A. Kaprow, N. J. Paik, B. Brock, W. Vostel, Cl. Oldenburg, M. Kirby, T. Kan-

tor i in.

W przypadku dzieł audiowizualnych spotkania muzyki ze sztukami plastycznymi dotyczą procesu kreacyjnego, warsztatu kompozytorskiego, samego utworu, sfery wykonania i percepcji, a także badań i krytyki. Heterogeniczne, wielofunkcyjne dzieło symbiotyczne projektuje przeważnie autor o policentrycznej strukturze osobowości; jest ono przeznaczone dla odbiorców możliwie wszechstronnie przygotowanych, otwartych na wszelkie innowacje i zdolnych do złożonej, współtwórczej percepcji. Właściwa muzyce audiowizualnej integracja obu dziedzin artystycznych stanowi warunek sine qua non zaistnienia oraz dalszego rozwoju tej dziedziny sztuki. I co istotne: ze względu na czas powstania i na bezpośrednie, wielostronne związki ze współczesną sytuacją kulturowo-cywilizacyjną jest muzyka audiowizualna par excellence sztuką i świadectwem naszych czasów.

16/ Inspirujące współczesnych kompozytorów spotkania ze sztukami plastycznymi rozpatrywane tu były w aspekcie kolejnych zagadnień, trzeba jednak zaznaczyć, że badane zjawiska występują często równocześnie, w obrębie jednego utworu. Haubenstock-Ramati na przykład nadał swojej kompozycji tytuł o plastycznej prowenienciji - Tableau, przy tym stanowi ona rodzaj muzyki graficznej, twórcę inspirował tu sam wygląd partytury, a jej kolejne strony mają - na wzór obrazu - umożliwić objęcie w jednoczesności procesów muzycznych wymagających pewnego czasu, ponadto wśród właściwych temu utworowi środków poczesne miejsce zajmują media kolorystyczne.

Wprowadzone w tej pracy dla celów badawczych delimitacje zmierzały do zaprowadzenia pewnego ładu, do uporządkowania materiału i spostrzeżeń, w rzeczywistości jednak złożoność omawianych problemów wiąże się z występowaniem zjawisk heterogenicznych, a nawet ich zespołów. Spotkania muzyki ze sztukami plastycznymi mogą

jednocześnie dokonywać się w wielu zakresach i stanowić polimorficzne źródła inspiracji dla wysoce złożonych i zróżnicowanych rozwiązań. Zarysowuje się tu pewna hierarchia wartości, przy czym jej szczyt tworzą idee, kierunki oraz tendencje zmierzające do ukonstytuowania nowych dziedzin sztuki. Znaczenie działań artystycznych nie ogranicza się bowiem do ich autonomicznej wartości, lecz polega również na współuczestniczeniu w ponaddyscyplinarnym procesie kreacyjnym i na partycypacji w kształtowaniu kulturowego universum.

PRZYPISY

[1] Można tu dodać, że Cage jest również twórcą dzieła plastycznego o tytule: Not wanting to say anything about Marcel /Nie chcąc nic mówić o Marcelu/. Powstało ono w 1969 roku, a więc wkrótce po po śmierci Marcela Duchampa /1968/, jako rodzaj hołdu złożonego zmarłemu artyście. Por. U. Czartoryska: Od pop-artu do sztuki konceptualnej, Warszawa 1973, s. 42.

[2] W komentarzu do utworu R. Szczedrin stwierdza: "W tej pracy inspirował mnie przykład malarzy. /.../ Jeśli statyka malarstwa, przezwyciężona przez wielkich mistrzów, zdolna jest oddać ruch duszy i myśli artysty, to muzyczne płótno 'rozpięte' w czasie zdolne jest, jak mi się zdaje, w zwięzłej formie pomieścić doświadczenie nabyte przez kompozytora w czasie przeżytych lat. I muzyczne, i ludzkie". Wypowiedź ta znajduje się w Książce programowej Warszawskiej Jesieni 1986, s. 107.

[3] J. Cage wyjaśnia, że "Ryoanji - to nazwa świątyni zen-buddyjskiej w Kioto, słynnej z ogrodu skalno-piaskowego". Książka programowa Warszawskiej Jesieni 1986, s. 117.

[4] Zastosowany tu został tytuł jednego z obrazów O. Redona, ponieważ - jak zaznacza kompozytorka - przyczyną powstania utworu była fascynacja wizjonerską sztuką tego malarza. Por. Program Warszawskiej Jesieni 1986, s. 223.

[5] A. Gierulski: Sposób tytułowania dzieł muzycznych jako element stylu. Analiza tytułów dzieł kompozytorów awangardy okresu 1950--1970, niepublikowana praca dyplomowa z teorii muzyki, obroniona w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, Kraków 1974, s. 4 i 5.

[6] Op. cit., s. 5.

[7] W oryginale: "Dabei kann nicht stark genug unterstrichen werden, daß es sich hier keinesfalls um ein Werk der sogenannten 'Musikalischen Grafik' handelt".

[8] Por. T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schäffer: Przewodnik koncertowy, Kraków 1980, s. 384.

[9] O potencjale kolorystycznym tego fortepianowego cyklu świadczy m.in. znakomite zorkiestrowanie go w 1922 roku przez M. Ravela.

[10] List prywatny z 4 stycznia 1988 roku, przysłany mi przez kompozytorkę, a zawierający odpowiedzi na moje pytania dotyczące badanego utworu.

[11] Cytowane wypowiedzi Feldmana pochodzą z Książki programowej Warszawskiej Jesieni 1979, s. 59.

[12] Program Warszawskiej Jesieni 1965, s. 114.

[13] Kontynuacja kanonu możliwa jest zawsze i to nie tylko w przypadku kanonu nie kończącego się /gdy działa zasada augmentacji/, lecz nawet w odniesieniu do kanonu w dyminucji, bo - przynajmniej teoretycznie, konceptualnie - każdą wartość rytmiczną można dowolnie zmniejszyć: działają tu prawidłowości właściwe asymptocie. Ewentualny dalszy rozwój badanego kanonu z drugiej części Scultury uzasadnia również sytuacja muzyczna, potencjał głosu wiodącego: wystarczy porównać dux z partią kontrabasów oraz skrzypiec grupy A.

[14] To życzenie kompozytora jest odnotowane w partyturze /s. 16/.

[15] Zastosowanie tego środka w analizowanym fragmencie Scultury wiąże się prawdopodobnie z faktem, że "ruch /smyczka/ zbyt wolny może /.../ spowodować dźwięk z tzw. 'piaskiem'". Por. T.Pelczar: Kontrabas od A do Z, Kraków 1974, s. 47 i 48.

[16] Adnotacja umieszczona własnoręcznie przez kompozytora w partyturze, s. 21.

[17] Słownik łacińsko-polski, opr. K. Kumaniecki, Warszawa 1976, s. 311.

[18] Por. R. Linnenkamp: Begriffe der modernen Kunst, München 1974, s. 85.

[19] B. Schaeffer: Mały informator muzyki XX wieku, Kraków 1987, s. 127 i 128.

[20] Op. cit., s. 231.

[21] Z. Lissa: Nowe szkice z estetyki muzycznej, Kraków 1975, s.65.

[22] Tu dygresja. Nasuwa się spostrzeżenie, że wywodzący się ze sztuk plastycznych tytuł dzieła muzycznego - rozpatrywany w aspekcie inkontrologicznym - stanowi właściwie potrójne spotkanie, ponieważ współpartnerem staje się tu jeszcze także sztuka słowa.

[23] Stwierdzenie to nie obejmuje tytułów z założenia sprzecznych z właściwościami odpowiadających im kompozycji. Arcyciekawy przykład tego rodzaju stanowią Scherza Chopina: zapowiadany w tytule żart dotyczy tu tylko... tytułu! Por. F. Hoesick: Chopin, t. I, Kraków 1967, s. 389.

[24] Por. N. Slonimsky: Music since 1900, New York 1971, s. 958.

[25] Fragmenty skierowanego do mnie przez kompozytora listu z 27. I.1989 roku.

[26] Wszystkie podane tu stwierdzenia zawarte są w liście z 17 grudnia 1988 roku, zawierającym odpowiedzi B. K. Przybylskiego na moje pytania.

[27] Ponieważ badanego utworu jeszcze nie wydano, do poczynienia powyższych spostrzeżeń posłużyła kopia jego rękopisu, uprzejmie mi udostępniona przez kompozytora.

[28] Por. K. Baculewski: Polska twórczość kompozytorska 1945-1984, Kraków 1987, s. 105 i 106.

[29] Op. cit., s. 106.

[30] Por. T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schäffer: Przewodnik koncertowy, Kraków 1980, s. 484.

[31] Por. Slonimsky, op. cit., s. 1043.

[32] Por. op. cit., s. 1076

[33] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1977, s. 197 i 198.

34 Por. Slonimsky, op. cit., s. 1203.

35 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1975, s. 83. /Autor nie podaje daty ukończenia utworu/.

36 Por. Slonimsky, op. cit., s. 1261.

37 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1981, s. 48.

38 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1986, s. 59.

39 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1960, s. 30.

40 Kompozycja ta została opublikowana w 1970 roku w Krakowie przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne i Moeck Verlag.

41 Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego, Warszawa 1973, s. 180.

42 Por. E. Grabska i H. Morawska: Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, Warszawa 1969, s. 288 oraz: Od Maneta do Pollocka, op. cit., s. 178.

43 Grabska i Morawska, op. cit., s. 270.

44 Terminu tego w odniesieniu do malarstwa L. Feiningera używa F. Meyer. Por. Od Maneta do Pollocka, op. cit., s. 124.

45 Ponieważ Missa elettronica nie została jeszcze wydana, przedstawiona tu analiza została przeprowadzona w oparciu o rękopis udostępniony przez kompozytora.

46 Por. B. Hubisz: Ein neues Werk von Bogusław Schäffer, "Polnische Musik", 1977, nr 2, s. 5-10.

47 To stwierdzenie kompozytora znajduje się w skierowanym do mnie i zawierającym odpowiedzi na moje pytania, prywatnym liście z 30 grudnia 1988 roku.

48 Program Warszawskiej Jesieni 1970, s. 28.

49 Por. Slonimsky, op. cit., s. 928. Trzeba podkreślić, że jest to pierwsza w historii opera telewizyjna!

50 Por. B. Schäffer: Leksykon kompozytorów XX wieku, t. II, Kraków 1965, s. 36.

51 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1977, s. 47.
52 Program Warszawskiej Jesieni 1986, s. 117.
53 Por. B. Schaeffer: Mały informator muzyki XX wieku, Kraków 1987, s. 308 i 309.
54 Por. Slonimsky, op. cit., s. 1090.
55 Por. op. cit., s. 869.
56 Por. op. cit., s. 1236.
57 Por. T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schäffer: Przewodnik koncertowy, Kraków 1980, s. 115.
58 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1978, s. 190.
59 Przytoczone wypowiedzi kompozytora znajdują się w Programie Warszawskiej Jesieni 1988, s. 133 i 134.
60 Por. Od Maneta do Pollocka, op. cit., s. 82.
61 Charakterystykę tego utworu podaje Slonimsky: op. cit., s.1197.
62 Te informacje o wymienionych utworach /od kompozycji pt. Calder Piece E. Browna po Chthonic Ode P. Crestona/ podaje Slonimsky, op. cit., s.: 1199, 1203, 1204 i 1237.
63 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1965, s. 56.
64 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1975, s. 91
65 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1984, s. 159.
66 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1987, s. 59.
67 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1976, s. 101 i 102.
68 Tu dygresja. Problematyka muzyki ilustracyjnej, czy szerzej: programowej, to obszerny dział wybitnie spornych zagadnień. Ch. Ives zapytuje na przykład: "Czy melodia może dosłownie przedstawić kamienny mur obrośnięty winem /.../, choćby była tworem geniusza, którego zdolność obiektywnej konteplacji osiągnęła najwyższy stopień rozwoju? /.../ Czy powodzenie muzyki programowej zależy bardziej od programu niż od muzyki? Jeśli tak - po co muzyka? Jeśli nie, to po co program?" /Ch. Ives: Eseje przed Sonatą,

"Res Facta" 1971, nr 5, s. 52/. Przed uznaniem Morza Debussy'ego za muzykę ilustracyjną przestrzega J. Chomiński, gdyż uważa, że w utworze tym chodzi "raczej o wrażenia wywołane przez zjawiska przyrody", a sam Debussy reprezentuje "postawę estetyczną wypływającą z ideologii symbolizmu" /J. Chomiński: Formy muzyczne, t. II: Wielkie formy instrumentalne, Kraków 1987, s. 807/. Na temat ilustracyjności w muzyce wypowiada się również Z. Lissa pisząc: "O ile w znakach ikonicznych odnajdujemy naturalne podobieństwo do przedmiotu, którego znaki estetyczne dotyczą, to w muzyce to podobieństwo może wystąpić jedynie w motywach wyraźnie ilustracyjnej natury, w których analogie dotyczą słuchowo-ruchowych jakości postaciowych desygnatu" z tym jednak, że "desygnat dany jest tylko w sposób uogólniony" /Z. Lissa: Nowe szkice z estetyki muzycznej, Kraków 1975, s. 64/. Programowości, a zatem także ilustracyjności w muzyce przypisuje natomiast duże znaczenie A. Schweitzer /por. jego dzieło pt. Jan Sebastian Bach, Kraków 1972, s. 334 i nast./. W określonym środowisku kulturowym ilustracyjność wiąże się jednak czasem także z umowną interpretacją pewnych typowych zwrotów muzycznych, z interpretacją, która została wykształcona, rozwinięta i utrwalona przez tradycję danej społeczności. W takiej sytuacji może istnieć pewna odpowiedniość między intencjami kompozytora a odbiorem i rozumieniem ich przez słuchaczy. Z artystycznego punktu widzenia za najbardziej wartościową należałoby tu uznać ilustracyjność aluzyjną, subtelną i wieloznaczną, dopuszczającą dowolne, indywidualne interpretacje.

69 M. Porębski: Dzieje sztuki w zarysie, t. III: Wiek XIX i XX, Warszawa 1988, s. 335.

70 Por. A. Radajewski: Żywa sztuka współczesności, Wrocław 1982, s. 38, 54-58 i 65.

71 Program Warszawskiej Jesieni 1969, s. 116.

72 Por. Czartoryska, op. cit., s. 42.

73 Por. Program koncertu, który odbył się w Galerii Ariadne w Wiedniu 5.V.1975 r.

74 Informację tę przekazał mi bezpośrednio sam kompozytor w czasie prywatnej rozmowy 14 kwietnia 1984 roku.

75 Por. J. Cage: Notations, New York 1969. W wydawnictwie tym nie ma numeracji stron, gdyż wybrane utwory są tu zestawione w kolejności alfabetycznej. W zamieszczonym fragmencie utworu Hillera uderza pomysłowe rozwiązanie fakturalne zastosowane w partii przeznaczonej do wykonania przez fortepian, harfę, gitarę i mandolinę: biegniki i piony akordowe są tak zestawione, że tworzy się z nich wyraźny napis BOSCH!

76 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1988, s. 25.

77 Wszystkie przytoczone informacje dotyczące wymienionych tu utworów, od opery Gardnera po dzieło Lesura, podaje Slonimsky, op. cit., s. 1029, 1132, 1147, 1256 i 1275.

78 Por. J. Kański: Przewodnik operowy, Kraków 1964, s. 530 i nast

79 Por. B. Schäffer: Leksykon kompozytorów XX wieku, Kraków 1963, s. 243.

80 W. Tatarkiewicz: Estetyka nowożytna, t. III, Wrocław 1967, s. 288.

81 W. Rudziński: Warsztat kompozytorski Béli Bartóka, Kraków 1964, s. 26 i 142.

82 Program Warszawskiej Jesieni 1974, s. 103.

83 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1987, s. 188.

84 Por. Slonimsky, op. cit., s. 1018.

85 Por. op. cit., s. 1096.

86 Por. B. Schaeffer: Mały informator muzyki XX wieku, Kraków 1987, s.121.

87 Dotyczące utworu Furukawy informacje i cytaty pochodzą z Programu Warszawskiej Jesieni 1987, s. 153.

88 Por. R. Linnenkamp: Begriffe der modernen Kunst, München 1974, s. 24.

89 Por. Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego, Warszawa 1973, s. 267.

90 U. Czartoryska: Od pop-artu do sztuki konceptualnej, Warszawa 1973, s. 12.

91 A. Skrzyńska: Collage w muzyce, "Forum Musicum", 1971, nr 10, s. 3.

92 Op. cit., s. 4.

93 Z. Lissa: Nowe szkice z estetyki muzycznej, Kraków 1975, s. 103 i 104.

94 Por. op. cit., s. 106 i nast.

95 Por. B. Schaeffer: Informator... /op. cit./, s. 30.

96 Por. Lissa, op. cit., s. 109.

97 Por. Slonimsky, op. cit., s. 285 oraz B. Schaeffer: Dzieje muzyki, Warszawa 1985, s. 367.

98 Por. B. Schaeffer: Informator ... /op. cit./, s. 30 i 31.

99 R. Brinkmann: Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik - Korreferat, "Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik" XIII, Mainz 1973, s. 37.

100 Por. Program koncertu, który odbył się w Krakowie /w Galerii Pawilon/ 14 kwietnia 1975 roku.

101 Por. B. Schaeffer: Historia muzyki - style i twórcy, Poznań 1979, s. 463. Tu dygresja. Wykrzykniki przekupniów ulicznych zastosował już w XVI w. C. Jannequin w utworze pt. Les cris de Paris!

102 Por. Slonimsky, op. cit., s. 1271.

103 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1970, s. 68.

[104] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1980, s. 96.

[105] Por. Lissa, op. cit., s. 108 oraz B. Schaeffer: Dźwięki i znaki, Warszawa 1969, s. 91.

[106] Por. T. Chylińska, St. Haraschin, B. Schäffer: Przewodnik koncertowy, Kraków 1980, s. 733 i 734.

[107] Por. Slonimsky, op. cit., s. 1232.

[108] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1976, s. 107.

[109] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1979, s. 189 i 190.

[110] Program Warszawskiej Jesieni 1976, s. 217.

[111] Por. A. Walaciński /i in./: Dyskusja, "Forum Musicum", 1971, nr 10, s. 17.

[112] Kompozytor powiedział mi o tym w czasie prywatnej rozmowy, przeprowadzonej 7 września 1988 roku.

[113] Źródło obu cytatów: M. Chołoniewski: Muzyka na instrumenty i taśmę magnetofonową. Próba klasyfikacji gatunku, niepublikowana praca dyplomowa z teorii muzyki, obroniona w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, Kraków 1979, s. 9 i 14.

[114] Ze względu na ciekawe rozwiązania graficzne partytura omawianego utworu była eksponowana w całości /jako pełny cykl głosów wraz z objaśnieniami/ na wystawach w Paryżu i w Londynie. Por. katalogi wystaw: M. A. Potocka: La partition musicale comme oeuvre d'art, Paris 1985, s. 2; M. A. Potocka: Musical Score as Piece of Art, London 1986, s. 2.

[115] Spostrzeżenia te potwierdził kompozytor w czasie prywatnej rozmowy, przeprowadzonej 07.09.1988 r.

[116] Obie informacje przytaczam na podstawie rozmowy przeprowadzonej z kompozytorem 07.09.1988 r.

[117] Por. B. Buczek: Twórczość Bogusława Schaeffera - tendencje, idee, realizacje, w: Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Kraków 1986, s. 113.

[118] Program Warszawskiej Jesieni 1977, s. 162.

[119] Por. Slonimsky, op. cit., s. 1041.

[120] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1970, s. 11.

[121] Program Warszawskiej Jesieni 1980, s. 138.

[122] Jak wiadomo, już w starożytnej Grecji używano dwóch półtonów do barwienia tetrachordów chromatycznych /"chroma" to grecki odpowiednik polskiego słowa "barwa"/.

[123] Por. B. Schaeffer: Informator ... /op. cit./, s. 32.

[124] Tak komentuje swoje dzieło sam kompozytor; por. Program Warszawskiej Jesieni 1965, s. 22.

[125] Cytat pochodzi z komentarza autorskiego zamieszczonego w Programie Warszawskiej Jesieni 1987, s. 180.

[126] H. H. Stuckenschmidt: Arnold Schönberg, Kraków 1965, s. 146.

[127] W pracach muzykologicznych podawany tu bywa rok 1938, jednak sam Cage stwierdza, że pomysł ten nasunął mu się w 1940 roku. Por. M. Fürst-Heidtmann: Das Präperierte Klavier des John Cage, Regensburg 1979, s. 40.

[128] Były to zespoły, w skład których wchodziły - jak wiadomo - głównie instrumenty perkusyjne /dzwonki, bębenki, gongi, ksylofony i in./.

[129] Kompozytor ten jest autorem wnikliwego studium poświęconego omawianej problematyce; por. W. Szalonek: O nie wykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych, "Res Facta", 1973, nr 7, s. 110 i nast.

[130] A. Tuchowski zwraca jeszcze uwagę na związki, jakie w tym utworze występują między barwą a ruchem. Por. A. Tuchowski: Problematyka ruchu w "Livre pour orchestre" Witolda Lutosławskiego, w: Witold Lutosławski. Prezentacje, interpretacje, konfrontacje, Warszawa 1985, s. 54.

[131] Por. B. Schaeffer: Informator ... /op. cit./, s. 299.

[132] Por. B. Mazurek: Komentarz realizatora partytury "Symfonii" elektronicznej Bogusława Schäffera, w: B. Schäffer: Symfonia muzyka elektroniczna, partytura opublikowana przez PWM, Kraków 1968, s. 15 i nast.

[133] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1987, s. 118.

[134] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1977, s. 177.

[135] Program Warszawskiej Jesieni 1970, s. 111.

[136] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1963, s. 92.

[137] C. Loef, idąc za H. Langendörferem, informuje, iż barwy w czasie słuchania muzyki widzi stosunkowo niewielu ludzi: ilość tak reagujących sięga w przybliżeniu 4%. Por. C. Loef: Farbe - Musik - Form, Frankfurt - Zürich 1974, s. 110.

[138] M. Rzepińska: Historia koloru, Kraków 1983, s. 580 i 581.

[139] Program Warszawskiej Jesieni 1988, s. 114.

[140] Problem ten doczekał się już obszernej monografii, w której epizodycznie poruszane są również kwestie dotyczące muzyki współczesnej. Por. R. E. L. Masters i J. Houston: L'Art psychédélique, Paris 1968.

[141] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1976, s. 147. Szkoda, że autor komentarza, H. Halbreich nie dostrzega opozycyjności utworu Xenakisa w odniesieniu do systemu filozoficznego Parmenidesa.

[142] W oryginale: "Pour obtenir des sonorités mobiles, les cuivres se promènent librement sur la scène en s'éparpillant".

[143] Niektóre fortepiany, zwłaszcza firmy Steinway, wyposażone są w środkowy pedał /zwany prolongement/ służący do zatrzymywania dźwięków zagranych tuż przed jego naciśnięciem, podczas gdy następne są już tłumione.

[144] Por. Program Warszawskiej Jesieni 1967, s. 159.

[145] Por. B. Schaeffer: Informator ... /op. cit./, s. 308.

[146] B. Schäffer: Dźwięki i znaki, Warszawa 1969, s. 81 i 82.

147 Pisze o tym sam kompozytor. Por. K. Stockhausen: Texte zur Musik 1963-1970, t. III, Köln 1971, s. 24.

148 Por. komentarz dołączony do partytury /Universal Edition, London 1971, s. II/.

149 Por. Stockhausen, op. cit., s. 85 i nast.

150 Por. op. cit., s. 153 i nast.

151 Tak charakteryzuje swój utwór sam kompozytor; por. B. Schäffer: Topofonica na 40 instrumentów, partytura opublikowana przez PWM, Kraków 1962, s. II. Tu dygresja. Z tytułu tej kompozycji utworzono termin: "topofoniczny"; jest on obecnie powszechnie używany przez polskich muzykologów, posługuje się nim m.in. sam Chomiński

152 Por. objaśnienia dołączone do partytury tego utworu opublikowanego przez PWM w Krakowie w 1974 roku.

153 Por. B. Schäffer: Historia muzyki - style i twórcy, Poznań 1979, s. 417.

154 Informacje dotyczące wymienionych tu utworów - od Voyage Four Branta po Implosions Crega - podaje D. H. Cope /New Directions in Music, Miami 1976, s. 67/.

155 Program Warszawskiej Jesieni 1975, s. 132.

156 Program Warszawskiej Jesieni 1988, s. 200

157 B. Schäffer: Dźwięki i znaki, op. cit., s. 82.

158 A. Radajewski: Żywa sztuka współczesności, Wrocław 1982, s.72.

159 U. Eco: Dzieło otwarte, Warszawa 1973, s. 132-134.

160 Por. R. Haubenstock-Ramati: Multiple I, Partytura opublikowana przez Universal Edition, Wien 1969, s. 4.

161 Eco, op. cit., s. 23 i 24.

162 Op. cit., s. 25 i 26.

163 Por. Slonimsky, op. cit., s. 1138.

164 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1977, s. 76 i 77.

165 B. Strużyna-Gawrońska: Współczesna symbioza plastyki i muzyki, "Forum Musicum", 1973, nr 15, s. 20.

166 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1979, s. 190.

167 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1980, s. 120 i 121.

168 Przytoczone tu informacje dotyczące związków Cage'a z dadaizmem podaje Fürst-Heidtmann, op. cit., s. 114, 241 i 267.

169 Por. Slonimsky, op. cit., s. 1197.

170 Por. op. cit., s. 1154.

171 Por. J. Chomiński, K. Wikowska-Chomińska: Formy, t. IV, Kraków 1976, s. 375.

172 Program Warszawskiej Jesieni 1979, s. 201.

173 B. Schaeffer: Informator ... /op. cit./, s. 19.

174 Por. Fürst-Heidtmann, op. cit., s. 121.

175 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1976, s. 32.

176 W. Lutosławski: O roli elementu przypadku w technice komponowania, "Res Facta", 1967, nr 1, s. 36 i 38.

177 W oryginale: "nothing was lost when everything was given away. In fact, everything is gained". Cope, op. cit., s. 203.

178 W oryginale: "humanity and nature, not separate, are in this world together". Op. cit., s. 203. Obie wypowiedzi Cage'a dobrze przystają również do urządzonej przez Y. Kleina w 1958 roku wystawy próżni, "gdzie nasycenie osobowością twórcy nie wymaga już pomocy żadnych przedmiotów". Por. M. Gołaszewska: Estetyka i antyestetyka, Warszawa 1984, s. 95. Cage podkreśla zresztą, że nie istnieje ani pusty czas /"empty time"/, ani pusta przestrzeń /"empty space"/; por. Fürst-Heidtmann, op. cit., s. 122.

179 Informacje dotyczące wymienianych tu utworów: od Composition 1960 No. 7 aż po Celestial Music for Imaginary Trumpets T. Johnsona podaje Cope, op. cit., s. 203-207. Jedynie dane dotyczące Composition 1960 No. 15 przytacza Slonimsky, op. cit., s. 1205.

180 Por. m. in. W. Strzemiński: Pisma, Wrocław /Warszawa, Kraków, Gdańsk/ 1975, s. 37-59.

181 Program Warszawskiej Jesieni 1974, s. 162 i 163.

182 U. Czartoryska: Od pop-artu do sztuki konceptualnej, Warszawa 1973, s. 38.

183 Por. B. Schaeffer: Informator... /op. cit./, s. 295.

184 Program Warszawskiej Jesieni 1976, s. 56.

185 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1980, s. 62.

186 W oryginale /w partyturze/: "den akustischen Fluß der Klangereignisse, die immer wieder aus einer Turbulenz heraus in verschiedensten Arten von 'Stille' münden und somit den begrifflichen Inhalt des Wortes 'Styx' klangformal deuten".

187 Wyjątek stanowi tu sytuacja, wytwarzająca się w przypadku realizowania Styxu przez wykonawców - dla słuchacza sposób istnienia utworu może być wówczas czysto muzyczny /jeśli nie ogląda lub nie przypomina sobie poznanej wcześniej partytury/. Nieco inaczej przedstawia się problem wyłącznego oglądania obrazu partyturowego Styxu, gdyż tu powinny pojawić się wyobrażenia dźwiękowe, ewokowane muzycznymi elementami grafiki notacyjnej.

188 Z wypowiedzi kompozytora umieszczonej w Programie Warszawskiej Jesieni 1974, s. 57.

189 Op. cit., s. 57

190 Otwiera się tu w sposób oczywisty szersza perspektywa spotkań z jeszcze innymi dziedzinami sztuki.

191 Por. Program Warszawskiej Jesieni 1976, s. 33.

192 W katalogu Wystawy zamieszczono reprodukcję utworu o tytule "nAAn". Cytowane tu informacje pochodzą z prywatnego listu z 20 lutego 1989 roku, zawierającego odpowiedzi P. Grelli na moje pytania.

193 Program Warszawskiej Jesieni 1978, s. 20.

194 Przykładem może być Grupa J. A. Riedla: Musik/Film/Dia/Licht, której członkami są kompozytorzy, wykonawcy, specjalista od spraw

muzyki elektroakustycznej, malarze, architekt i rysownik. Por. Program Warszawskiej Jesieni 1975, s. 174.

195 B. Schaeffer: Informator ..., /op. cit./, s. 89.

196 Por. D. Schnebel: Sichtbare Musik, "Collage" 1968, nr 8, s. 12.

197 M. Wołczyńska: Teatr instrumentalny, "Forum Musicum", 1970, nr 7, s. 18.

198 Dane te podaję na podstawie prywatnej rozmowy przeprowadzonej z kompozytorką w maju 1989 roku.

199 E. Synowiec: Teatr instrumentalny Bogusława Schäffera, Gdańsk 1983, s. 23.

200 Por. T. Pawłowski: Happening, Warszawa 1982, s. 28.

201 Zastosowanie tu tylko jednego instrumentu, przy tym na ogół unikanego przez współczesnych kompozytorów, to dodatkowe ograniczenie pięczące trudności rozwiązywanego problemu. Prawdopodobnie na kompozytora oddziałał urok niemożliwości związany z tak daleko posuniętą redukcją środków. Trzeba podkreślić, że skomponowanie happeningu fortepianowego jest wybitnym osiągnięciem.

202 Por. B. Schäffer: Muzyka fortepianowa, Kraków 1964 /nuty opublikowane przez PWM/, s. 61.

ZAKOŃCZENIE

Dzieła muzyczne nie stanowią faktów artystycznych per se. Ich ważną właściwością jest to, że koncypowane oraz pojmowane jako obiekty doznań zmysłowo-estetycznych kierowane są do słuchaczy i tu - w przeciwieństwie do sztuk plastycznych - wymagają pośrednictwa: jest nim wykonawstwo oraz interpretacja. Wynika stąd kwestia określana zastępczo pojęciem "rozumienie" muzyki. Istnieją różne jego stopnie, najwyższe z nich to już sui generis wtajemniczenia. Na szczeblu najniższym owo "rozumienie" utworu muzycznego polega na przyjęciu bodźców elementarnych, na wyższych szczeblach natomiast odbiera się związki łączące dźwięki oraz odnajduje pokrewieństwa motywiczne i tematyczne, a to zbliża muzykę do innych dziedzin artystycznych. Wyłania się ona z pierwotnego zakresu zjawisk akustycznych i wkracza w sferę strukturalną, posiadającą wyraźne analogie m.in. ze sztukami plastycznymi.

Przeprowadzone w tej pracy badania współczesnej twórczości muzycznej w aspekcie spotkań ze sztukami plastycznymi opierały się przede wszystkim na rzeczywistych dokonaniach, przy czym podstawę dociekań stanowiły głównie dzieła reprezentatywne dla rozważanej problematyki. Utwór muzyczny jest tu rozumiany jako ukształtowana w wyobraźni przez kompozytora forma pojęciowa /eidos/, kreowana w zakresach uważanych przez twórcę za decydujące o tożsamości dzieła. Stopień dookreślenia kompozycji muzycznej jest różny i zmienny, stąd jej konkretyzacja wymaga współtwórczego udziału realizatora. Znaczenie odtwórcy wydatnie wzrosło w wyniku współczesnego rozwoju muzycznych form otwartych.

Utrwaleniu utworu muzycznego w sposób zrozumiały dla innych ludzi służy notacja graficzna. Możliwy dzięki rozwojowi techniki nagrań zapis dźwiękowy pełni tu wciąż jeszcze rolę drugoplanową.

Z rozwiniętych i na ogół atrakcyjnych wizualnie upostaciowań notacji wywodzi się w pewnym stopniu współczesna muzyka graficzna. Dociekania introspekcyjne upoważniają do stwierdzenia, że adekwatna notacja, która odpowiadałaby z absolutną dokładnością formie pojęciowej, nie istnieje i prawdopodobnie nie jest możliwa. Zadanie wykonawcy polega więc na odczytaniu formy pojęciowej - mimo niedoskonałości i sporej otwartości przekazu - w sposób najbliższy intencjom kompozytora oraz na twórczym i artystycznie właściwym dookreśleniu jej w zakresach, których autor nie doprecyzował lub pozostawił otwarte. Relacje percepcji do formy pojęciowej oraz do interpretacyjnej koncepcji odtwórcy kształtują się analogicznie, przy czym osiągają odpowiednio wyższy stopień złożoności. Utwór jako eidos jest przedmiotem jednostkowym, lecz ilości jego indywidualnych wersji wykonawczych oraz percepcyjnych nie da się ograniczyć, nie można jej z góry wyznaczyć żadnego kresu.

W czasie realizacji swoich idei oraz zamysłów muzycznych posługuje się kompozytor ustalonym przez siebie zasobem środków i metod: stanowią one artystyczny warsztat twórczy. Doskonalenie warsztatu nacechowane jest dwoistością burzenia i budowania, a do najcenniejszych zjawisk należy tu dezintegracja pozytywna oraz kształtowanie się - w wyniku spotkań z innymi dziedzinami sztuki - warsztatu symbiotycznego. Ideał stanowi indywidualny i oryginalny warsztat otwarty, podlegający ciągłemu, optymalnemu rozwojowi.

Przebadanie problematyki warsztatu kompozytorskiego pozwoliło wykryć w jego strukturze liczne koneksje z warsztatem artysty plastyka. Już samemu notowaniu utworu muzycznego służą środki graficzne, przy czym dla kompozytora mogą one stanowić bezsporne źródło pomysłów fakturalnych. W obu dziedzinach sztuki analogicznie funkcjonują dotyczące ruchu tendencje kierunkowe, różne wa-

rianty symetrii oraz rozmaite, dające się rozwijać zasady proporcji. Wspólnym muzyce i malarstwu środkiem ekspresji jest kolorystyka, a zwłaszcza właściwe jej jakości podstawowe: jasność, intensywność, ciężar, światło, blask, lśnienie, chłód, ciepło, rozmigotanie, zamglenie etc. Efekty artystyczne warunkuje tu mistrzowskie zestawienie barw, przy czym celem zarówno dla malarza, jak dla kompozytora może być olśniewająca gra kolorów lub przeciwnie - wyrafinowana asceza w tym zakresie, a nawet monochromatyka. W kształtowaniu konfiguracji barwnych twórca ma do dyspozycji zróżnicowane środki: od niuansów i różnego typu analogii, aż po kontrasty czy wręcz konflikty. W celu otrzymania interesujących muzycznych efektów kolorystycznych kompozytor może posługiwać się barwami instrumentów i współbrzmień, heterogenicznymi sposobami wydobywania dźwięków, zmianami zakresów wysokości, a także mediami dynamicznymi i agogicznymi. Zintegrowane działanie tych środków daje niejednokrotnie wysoce wartościowe rezultaty artystyczne, czego przykładem mogą być arcydzieła Messiaena. O współczesnej randze kolorystyki muzycznej zadecydowały m. in. dwie dwudziestowieczne koncepcje: Schönbergowska Klangfarbenmelodie oraz wprowadzone przez B. Schaeffera komponowanie barwnych metamorfoz orkiestracji.

Dla kompozytora kształtującego dzieło z mas i bloków dźwiękowych /B. Schaeffer: Scultura/ swego rodzaju paradygmat stanowi praca rzeźbiarza, a zestawianie pierwszoplanowych akcji muzycznych z towarzyszącym im tłem brzmieniowym podobne jest do kształtowania relacji: rzeźba - otoczenie. W tych zakresach warsztat kompozytora spotyka się zatem z warsztatem rzeźbiarza. Z kolei niektórymi środkami i sposobami właściwymi architekturze posługują się twórcy muzyki spacjalnej, przestrzennej.

W obu dziedzinach sztuki do ważnych problemów warsztatowych

należy kształtowanie formy dzieła. Zarówno w muzyce, jak w sztukach plastycznych rozwiązania oscylują tu między ujęciami dynamicznymi i statycznymi, oraz między ascezą a barokowym spiętrzaniem środków; metody postępowania mogą przy tym sprowadzać się do dzielenia wcześniej zaprojektowanej całości lub odwrotnie - do łączenia uprzednio przygotowanych elementów. Istotne jest tu też napięcie między tendencjami zmierzającymi do wywołania i potęgowania konfliktu, a dążeniem do równowagi. Problem tworzenia sukcesywnie kolejnych fragmentów dzieła - przy jednoczesnym odnoszeniu części do całości - dotyczy i kompozycji muzycznych, i dzieł plastycznych. /O możliwości ogarnięcia całego dzieła muzycznego w równoczesności w sposób zbliżony do traktowania obrazu przypomina m. in. Adorno/. Ponadto niektóre współczesne rozwiązania problemów formalnych w muzyce były wręcz inspirowane dwudziestowiecznymi innowacjami plastycznymi: rzeźbami mobilnymi i collage'ami.

Filiacje ze sztukami plastycznymi decydują czasem o indywidualnych cechach warsztatu twórczego, jakim dysponują niektórzy wybitni kompozytorzy współcześni /Messiaen, B. Schaeffer, Xenakis/. Przy tym artyści o policentrycznej strukturze osobowości i wielokierunkowych uzdolnieniach wypowiadają się niekiedy w kilku dziedzinach artystycznych, władając dodatkowo jeszcze także innym warsztatem twórczym, np. warsztatem malarza /są to m. in. Berg, Gershwin, Gołyszew, B. Schaeffer i Schönberg/. Dzięki wielokierunkowym uzdolnieniom i zainteresowaniom niektórzy twórcy współcześni odrzucili tradycyjny podział sztuki na poszczególne dyscypliny artystyczne, co doprowadziło do powstania dwudziestowiecznych dzieł symbiotycznych. Tworzeniu tego rodzaju dzieł służą zintegrowane środki i metody, odpowiadające poszczególnym autonomicznym specjalnościom /tu współdziałającym ze sobą/, a ponad-

to - specyficzne sposoby zestawiania elementów wywodzących się z odrębnych dziedzin sztuki. Tego rodzaju warsztat należy zatem uznać za warsztat symbiotyczny.

Ergo: badania inkontrologiczne doprowadziły do wykrycia w strukturze warsztatu kompozytorskiego wielu merytorycznych zbieżności z mediami i metodami służącymi artystom kreującym dzieła plastyczne. Przy tym dla kompozytorów autentycznie twórczych i odkrywczych spotkania z żywiołowo rozwijającym się warsztatem właściwym sztukom plastycznym stanowią skuteczną metodę wzbogacania i doskonalenia własnego warsztatu. Co więcej: spotkania takie mogą służyć kształtowaniu nowatorskiego warsztatu symbiotycznego.

Każdy twórca, jako odrębna indywidualność artystyczna, wypowiada się w swoich dziełach inaczej. Talent, fantazja, pasja poznawcza, wykształcenie, upodobania oraz inteligencja kompozytora decydują o istotnych cechach jego dzieła w stopniu zależnym od właściwych danemu twórcy intencji oraz od jego wewnętrznej wolności, a także od postawy, której można nadać miano artystycznego credo. Obecność kompozytora we własnych dziełach przejawia się najbardziej bezpośrednio w preferowanych przez niego upostaciowaniach melodycznych, harmonicznych i metrorytmicznych. Wiedza kompozytora - może to być m. in. znajomość sztuk plastycznych - zaznacza się we właściwych mu ujęciach fakturalnych i formalnych oraz w jego inwencji i koncepcjach. Z kolei w ukształtowaniach kierunkowych, dynamicznych i agogicznych uobecniają się stosunkowo czytelnie emocje i nastroje kompozytora. Odbiór dzieła muzycznego stanowi zatem wyższego rzędu artystyczne spotkanie z osobowością samego twórcy.

Zainteresowania wielu kompozytorów działających w latach 1945--80 stosunkowo często kierowały się ku sztukom plastycznym. Nie-

kiedy informują o tym już same tytuły współczesnych utwprów muzycznych. Właściwie zastosowany wobec dzieła muzycznego tytuł o plastycznej proweniencji funkcjonuje jako spotkanie obu dziedzin sztuki i jednocześnie odsłania ewokujące dany utwór muzyczny plastyczne źródła inspiracji oraz rzutuje na jego interpretację i percepcję.

Niekiedy u genezy współczesnych kompozycji muzycznych stoją określone dzieła plastyczne, a ściślej: ich doskonałość artystyczna, aura emocjonalna, sugestywność przedstawiania zjawisk audytywnych, faktura, idea, rozwiązania formalne, a nawet wywoływane przez dane dzieła subiektywne impresje. Czynniki te mogą występować pojedynczo lub współdziałać ze sobą. Kompozytor zmierza albo ku muzycznemu skomentowaniu plastycznego pierwowzoru, albo ku wyrażeniu dźwiękami jego ekspresji lub stworzeniu jego dźwiękowego odpowiednika czy wreszcie ku dopełnieniu go, a nawet wręcz zilustrowaniu. Z punktu widzenia inkontrologii należy ten rodzaj utworów muzycznych uznać za artystyczny dokument świadczący o istnieniu dzieł sztuki, których moc inspirująca przekracza granice właściwej im dziedziny.

Istnieje osobna grupa utworów stanowiących artystyczny rezultat zainteresowania i podziwu - niekiedy także przyjaźni - okazywanych przez kompozytorów twórcom z dziedziny sztuk plastycznych. Dzieła te są przejawem specyficznych paralelizmów zarysowujących się między artystami działającymi w odrębnych dziedzinach sztuki.

W przeanalizowanych kompozycjach dały się wykryć media i techniki o plastycznym rodowodzie zastosowane w celu zrealizowania zamysłów oraz idei muzycznych. Ponieważ adaptacja taka jest możliwa, a jej wyniki odpowiadają poszukiwaniom kompozytorów, należy tego rodzaju spotkania obu dziedzin sztuki uznać za celowe i funkcjonalne.

Kategorie czasu i przestrzeni, czy raczej - zgodnie ze stanowiskiem Einsteina - kategoria czasoprzestrzeni dotyczy zarówno

sztuk plastycznych, jak i muzyki. Również z tego powodu między obiema dziedzinami sztuki istnieją zbieżności oraz dokonują się dwukierunkowe inspiracje; przykładów dostarcza tu w dobie obecnej m. in. rozwój muzyki spacjalnej oraz pojawienie się form mobilnych i w rzeźbie, i w muzyce.

Ze sztukami plastycznymi spotyka się muzyka dwudziestego stulecia także w zakresie idei, kierunków i koncepcji estetycznych. Jest to możliwe dzięki uniwersjalizmowi tych tendencji i prądów oraz dzięki prymarnej jednorodności sztuki, reagującej na ogólną sytuację cywilizacyjno-kulturową danej społeczności całościowo.

Szczególną postać związków muzyki ze sztukami plastycznymi można obserwować współcześnie w ramach sztuki symbiotycznej. Odpowiadające jej dzieła albo pełnią dwoistą funkcję /jak się to dzieje w przypadku muzyki graficznej/, albo niwelują wszelkie tradycyjne delimitacje w sztuce, co jest właściwością muzyki audiowizualnej /teatr instrumentalny, happening etc./. Dzieła z zakresu muzyki graficznej cechują odpowiedniości występujące między poszczególnymi postaciami utworu: audytywną, wizualną, a także trzecią, będącą grą relacji obu poprzednio wymienionych. Natomiast muzyka audiowizualna dopuszcza - czy wręcz preferuje - autonomizację i niezależność współtworzących dane dzieło warstw, w tym także brzmieniowej i optycznej. W przypadku sztuki symbiotycznej osobowość twórcy oraz proces kreacyjny cechuje policentryczność, a samo dzieło jest wielowarstwowe, a zatem również polifunkcyjne. I co istotne: niektóre dzieła z zakresu muzyki audiowizualnej należą do kategorii tzw. team-works tworzonych przez całe zespoły artystów. Dochodzi tu do personalnego spotkania polegającego na współdziałaniu w samym procesie kreacyjnym przedstawicieli różnych gałęzi sztuki, a więc także muzy-

ków i plastyków.

Wyniki przeprowadzonych w tej pracy badań i dociekań upoważniają do stwierdzenia, że sztuki plastyczne stanowiły dla twórczości muzycznej z lat 1945-1980 źródło inspiracji o doniosłym znaczeniu i bogatym repertuarze możliwości. Koneksje ze sztukami plastycznymi można odnaleźć w utworach wielu kompozytorów tego okresu, a zwłaszcza w dziełach najwybitniejszych i najbardziej awangardowych twórców: Beria, Bouleza, Cage'a, Kagla, Messiaena, B. Schaeffera, Stockhausena, Xenakisa i in.

Problematyka spotkań muzyki współczesnej ze sztukami plastycznymi została dostrzeżona i przestudiowana dzięki inkontrologii, która umożliwiła rozpatrzenie zagadnień przekraczających ramy badań muzykologicznych. I co istotne: poznawanie szerzej ujmowanych dzieł sztuki pozwala interpretować kulturę w aspekcie jej jednorodności. Jakkolwiek spotkania obu sztuk nasiliły się w czasach obecnych, to jednak problematyka ta zasługuje na przebadanie również w odniesieniu do całego, wielowiekowego rozwoju muzyki. Nasuwa się tu jeszcze parę innych propozycji. Dla samych kompozytorów przedmiotem osobnej refleksji mogłaby być kwestia odkrywania w sztukach plastycznych - także w miarę ich rozwoju - nowych, jeszcze nie znanych źródeł inspiracji. Ponadto w ramach badań inkontrologicznych warto by było przestudiować problematykę najszerzej rozumianych inspiracji muzycznych w twórczości plastycznej. Otwiera się tu także perspektywa zakrojonych na rozległą skalę badań poświęconych wszelkiego rodzaju spotkaniom wszystkich dziedzin sztuki i wiedzy, a nawet najpełniej pojmowanej cywilizacji.

W procesie kulturotwórczym uczestniczy jednak także drugi, przeciwnie skierowany dynamizm. W wyniku jego oddziaływań wyłaniają się ze sztuki synkretycznej, czy wręcz z całokształtu danej formacji kulturowo-cywilizacyjnej, poszczególne zdyferencjo-

wane dyscypliny artystyczne. Zmierzają one ku odrębności i autonomizacji, ku kreacji własnych środków, celów i wartości. Im dalej posuwa się indywidualny rozwój różnych dziedzin twórczości oraz im cenniejsze są jego rezultaty, tym intensywniej wzrasta prawdopodobieństwo odnowienia i wzbogacenia kultury drogą dokonującej się między tymi dziedzinami wymiany wartości, a także dzięki ich wzajemnym inspiracjom i związkom o różnym stopniu zintegrowania. Wśród wielu heterogenicznych czynników o metamorfozach sztuki decydują bowiem również wzajemnie się implikujące, a przy tym opozycyjne i zarazem komplementarne pary przeciwieństw: odejścia i powroty, rozwidlenia i spotkania.

Sztuka, niezmiennie posądzana o degradację wartości i zbędne, chaotyczne, a nawet dla niej samej zgubne przekraczanie własnych granic, jawi się jednak nadal jako potencjał duchowy o wielkiej sile. Kompozytorzy odrzucający delimitacje wytyczane przez definicje poszczególnych dziedzin sztuki, dają swymi dziełami przykład jej ciągłej żywotności. Koneksje muzyczno-plastyczne stanowią właśnie jedną z wielu możliwości nowatorskiego pojmowania muzyki jako dziedziny twórczości artystycznej. Merytorycznie rzecz biorąc, są one nawet cenniejsze niż wszelkie inspiracje literackie, wkraczają bowiem w istotę samej kompozycji, gdy filiacje literackie poszerzają głównie sferę odbioru. Dzięki różnym formom zbliżania się ku sztukom plastycznym muzyka współczesna zyskała wiele; nie można natomiast utrzymywać, jakoby z powodu tych spotkań cokolwiek utraciła. Autonomiczna muzyka wzbogacała się stale sama, ale tworząc pewne ustalone formy, utrwalała jednocześnie krępujące dla twórczości konwencje. Wspomagana przez inspiracje plastyczne rozszerzyła natomiast swój zakres do stopnia, który był nie do przewidzenia w okresie kształtowania się form usankcjonowanych potem długą tradycją. A ponieważ o wartościach muzyki decyduje nie tylko jej substancja oraz autonomia, lecz

również rozwój różnych postaci jej egzystencji, najsilniej nawet zdyferencjowanych jej przejawów, spotkania muzyki ze sztukami plastycznymi uznać można za jeden z najważniejszych fenomenów w historii kultury naszego stulecia.

WYBRANA LITERATURA PRZEDMIOTU

Abraham G.: Design in Music, Oxford 1949.

Adorno Th. W.: Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis, Frankfurt am Main 1963.

- Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956.

- Philosophie der neuen Musik, Tübingen 1949 /również w przekładzie: F. Wayda, Warszawa 1974/.

- Klangfiguren. Musikalische Schriften I, Berlin - Frankfurt 1959.

- Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt 1963.

- Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, w: Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit, Nationalgalerie Berlin 1974.

Alquié F.: Philosophie du surréalisme, Paris 1955.

Anschütz G.: Kurze Einführung in die Farbe-Tonforschung, Leipzig 1925.

Argelander A.: Das Farbhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung, Jena 1927.

Arnheim R.: Sztuka i percepcja wzrokowa, przekł. J. Mach, Warszawa 1978.

Arp H.: Collages, Paris 1955.

Ashmore J.: Sound in Kandinsky's painting, w: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Bd. 35/3, 1977.

Auerbach F.: Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkt des Naturforschers. Parallelen und Kontraste, Jena 1924.

Baculewski K.: Polska twórczość kompozytorska, Kraków 1987.

Bauer M.: Twentieth Century Music: how developed, how to listen it, New York 1947.

Becker J. und Vostell W.: Happenings. Fluxus. Nouveau Réalisme, Hamburg 1965.

Berner H.: Untersuchungen zur Begriffsbestimmung und zu einigen Fragen der Programmusik, Berlin 1964.

Białostocki J.: Refleksje i syntezy ze świata sztuki, Warszawa 1978.

- Sztuka cenniejsza niż złoto, Warszawa 1963.

Bielawski L.: Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej, Kraków 1976.

Blunt A.: Picasso's Guernica, London 1969.

Böhmer K.: Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik, Darmstadt 1967.

Borowiecka E.: Poznawcza wartość sztuki, Lublin 1986.

Boulez P.: Alèa, "Nouvelle Revue Francaise" 59, 1957.

- Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège, Paris 1975.

Breton A.: Manifestes du surréalisme, Paris 1962.

Brzoza H.: Wielość sztuk - jedność sztuki, Warszawa 1986.

Bücken E.: Musik und bildende Künste, w: Bücken: Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, Potsdam 1932.

Buczek B.: Twórczość Bogusława Schaeffera - tendecje, idee, realizacje, w: Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Kraków 1986.

Cage J.: A Year from Monday, Middletown 1967
- Notations, New York 1969.
- Silence, Cambridge 1961.
- Writings '67-'72, Middletown 1973.

Cassirer E.: Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury, przekł. A. Staniewska, Warszawa 1977.

Chomiński J.: Muzyka Polski Ludowej, Warszawa 1968.

Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K.: Formy muzyczne, Kraków 1983 /t. I/, 1987 /t. II/, 1974 /t. III/, 1976 /t. IV/, 1984 /t. V/.

Coeuroy A.: La musique et ses formes, Paris 1951.

Conradin H.: Ist Musik heteronom oder autonom?, Zürich 1940.

Cope D. H.: New Directions in Music, Miami 1976.

Cott J.: Stockhausen, New York 1973.

Cowell H. i S.: Ives, przekł. zbiorowy, Kraków 1982.

Croce B.: Zarys estetyki, przekł. zbiorowy, Kraków 1962.

Cunningham M.: Changes: Notes on Choreography, New York 1969.

Czartoryska U.: Od pop-artu do sztuki konceptualnej, Warszawa 1973.

Dahlhaus C.: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978.

Dammert U.: Moderne Malerei und Musik, "Musica" 1963.

"Darmstädter Beiträge", Darmstadt, seria publikowana od 1958 r.

Dibelius U.: Moderne Musik 1945-65, München 1966.

Diehl P. H.: Grenzen der Malerei. Betrachtungen über die Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1961.

Dorfles G.: Człowiek zwielokrotniony, przekł. T. Jekiel, J. Wojnar, Warszawa 1973.

Dzięboswka E. /red./: Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964, Kraków 1968.

Eco U.: Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych, przekł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Oleksiuk, Warszawa 1973.

Eggebrecht H. H.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik, Wilhelmshaven 1977.

Eimert H., Enkel F. and Stockhausen K.: Problems of Electronic Music Notation, Ottawa 1956.

Eisler M.: Das musikalische in der bildenden Kunst, "Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft" 1926, nr 20.

Engelmann H. U.: Rhythmus und bildnerisches Denken, "Melos" 1966, nr 9/33.

Erhardt L.: Spotkania z Krzysztofem Pendereckim, Kraków 1975.

Ernst M.: Dada est mort, vive Dada!, "Der Querschnitt" 1921.

Erpf H.: Wesen der Neuen Musik, Stuttgart 1949.

Estreicher K.: Historia sztuki w zarysie, Kraków 1988.

Favre M.: Musik zu Klee-Bildern, "Der Bund", Bern, 18.01.1952.

Fink M.: Musik nach Bildern. Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert, Innsbruck 1988.

"Forum Musicum", Kraków, seria publikowana od 1967 r.

Fürst-Heidtmann M.: Das präparierte Klavier des John Cage, Regensburg 1979.

Gąsiorowska M.: Koncert fortepianowy Zygmunta Krauzego, "Ruch muzyczny" 1979, nr 11.

Geelhaar Ch.: Paul Klee-Leben und Werk, Köln 1974.

Giedion S.: Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji, przekł. J. Olkiewicz, Warszawa 1968.

Gojowy D.: Multimedia und graphische Komposition. Zum Schaffen von Dieter Schönbach, w: "Musik und Bildung" 1970.

Golém A.: Esthétique de la musique contemporaine, Paris 1954.

Gołaszewska M.: Estetyka a sztuka nowa, "Studia estetyczne" 1974.
- Estetyka i antyestetyka, Warszawa 1984.
- Kultura estetyczna, Warszawa 1979.
- Sztuka w społeczeństwie przyszłości, "Sztuka" 1974, nr 6.

Grabska E. i Morawska H. /wybór i oprac./: Artyści o sztuce, Warszawa 1969.

Greer Th. H.: Music and its relation to Futurism, Cubism, Dadaism and Surrealism, Denton 1969.

Grohmann W.: Wassily Kandinsky - Leben und Werk, Köln 1958.

Haftmann W.: Musik und moderne Malerei, "Melos" 1959, nr 26.

Hahl-Koch J.: Arnold Schönberg - Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, Salzburg/Wien 1980.

Hammerstein R.: Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen, w: Imago Musicae. Internationales Jahrbuch für Musikikonographie /red. T. Seebass/, Basel/Kassel/London 1984.

Hansen A.: A Primer of Happenings and Time-Spice Art, New York 1968.

Hazan F. /wyd./: Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego, przekł. H. Devechy, Warszawa 1973.

Heine H.: Zeitungsberichte über Musik und Malerei, Frankfurt a. M. 1964.

Heinz R.: Paul Klee. Musik unter Tag. Versuch über ein Musik-Bild, w: Heinz: Interpretationsvorschläge, Herrenberg 1976.

Helman Z.: Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku, Kraków 1985.

Henri A.: Environments and Happenings, London 1974.

Herzfeld F.: Musica nova, Berlin 1954.

Hess W.: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956.

Hiller L. and Isaacson L.: Experimental Music, New York 1959.

Hissarlian-Lagoutte P.: Philosophie et esthétique de l'art musicale, Lausanne 1949.

Hodor J.: Wszechstronny twórca, w: Sztuka poza sztuką. Grafika Bogusława Schaeffera. Katalog wystawy w Galerii Teatru Nowego, Warszawa 1985.

Hofmann W.: Beziehungen zwischen Malerei und Musik, w: Hofmann: Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1979.

Hollander H.: Musik und Jugendstil, Zürich 1975.

Hołyński M.: Sztuka i komputery, Warszawa 1975.

Huber K.: Musik-Ästhetik, Ettal 1954.

Hurte M.: Musik, Bild, Bewegung. Theorie und Praxis auditivvisueller Konvergenzen, Bonn 1982.

Hussakowska M., Sobieraj M.: Sztuka po roku 1945. Krótki zarys ważniejszych faktów, Wrocław 1977.

Huysmans J. K.: L'art moderne, Paris 1883.

Ingarden R.: Przeżycie, dzieło, wartość, Kraków 1966.

- Spór o istnienie świata, Warszawa 1987,
- Studia z estetyki, Warszawa 1966.
- Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości, Kraków 1973
- Wykłady i dyskusje z estetyki /opr. A. Szczepańska/, Warszawa 1981.

- Z badań nad filozofią współczesną, Warszawa 1963.

Janicka K.: Surrealizm, Warszawa 1985.

Jungk K.: Musik und Bild, w: Jungk: Musik im technischen Zeitalter, Berlin 1971.

Junot Ph.: Synestésis, correspondance et convergence des arts un mythe de l'unité perdu, w: Akten des 25. Kongresses für Kunstgeschichte, Bd. II: Kunst - Musik - Schauspiel, Wien 1985.

Kaczmarek A., Przybylak Z. /redaktorzy/: I Ching = Księga zmian, Bydgoszcz 1985.

Kaczyński T.: Rozmowy z Witoldem Lutosławskim, Kraków 1972.

- Messiaen, Kraków 1984.

Kagan A.: Paul Klee. Art and music, Ithaka/London 1983.

Kagel M.: Über das instrumentale Theater, "Neue Musik" /Munich/ 1961.

Kandinsky W.: Écrites complets, Paris 1970.

- Farben und Klänge /t. I-II/, Baden-Baden 1955 und 1956.

- Punkt i linia a płaszczyzna, przekł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986.

- Über das Geistige in der Kunst, Bern 1965.

Kantor T.: Happeningi, "Dialog" 1972, nr 9.

Kaprow A.: Assemblage, Environments and Happenings, New York 1965.

Karkoschka E.: Das Schriftbild der Neuen Musik, Celle 1966.

Kępińska A.: Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978, Warszawa 1981.

Kępiński Z.: Impresjonizm, Warszawa 1986.

Kirby M.: Happenings. An Illustrated Anthology, New York 1965.

- Rozmowa o happeningu, "Dialog" 1971, nr 10.
- The Art of Time, New York 1969.

Klee P.: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Basel 1956.
- Über die moderne Kunst, Bern 1945.

Janina Kraupe. Muzyka i magia, Katalog wystawy, Kraków, czerwiec 1981.

Kostelanetz R.: John Cage, New York 1968.
- The Theatre of Mixed Means, New York 1968.

Kostyrko T.: Sztuka - przedmiot i źródło poznania. Z metodologicznych problemów wyjaśniania zjawisk artystycznych, Warszawa 1977.

Kotula A., Krakowski P.: Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej, Warszawa 1981.
- Sztuka abstrakcyjna, Warszawa 1977.

Kowalska B.: Polska awangarda malarska: 1945-1980: szanse i mity, Warszawa 1988.

Krakowski P.: Integracja sztuk, Kraków 1969.
- O sztuce nowej i najnowszej, Warszawa 1984.

Kühn C.: Das Zitat in der Musik der Gegenwart. Mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur, Hamburg 1972.

Kuryluk E.: Hipperrealizm - nowy realizm, Warszawa 1983.

Lang L.: Paul Klee: Die Zwitschermaschine und andere Grotesken, Berlin 1981.

Lang P. H.: Problems of Modern Music, New York 1960.

László A.: Die Farblichtmusik, Leipzig 1925.

Le Corbusier: Le modulor, Paris 1977.

Ligeti G.: Metamorphosis of Musical Form, "Die Reihe" 7, 1960.

Lingner M.: Die Konvergenz der Künste, "Kunstform International" 1976, nr 18.

Lissa Z.: Nowe szkice z estetyki muzycznej, Kraków 1975.

Lockspeiser E.: Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schönberg, London 1973.

Loef C.: Farbe. Musik. Form. Ihre bedeutenden Zusammenhänge, Frankfurt - Zürich 1974.

Lucie-Smith E.: Movements in Art since 1945, London 1975.

Madsen S. Tsch.: Art nouveau, przekł. J. Wiercińska, Warszawa 1977.

Makota J.: O klasyfikacji sztuk pięknych, Kraków 1964.

Marx A. B.: Über Malerei in der Tonkunst, Berlin 1828.

Maur K. v.: Mondrian und die Musik, Katalog "Mondrian - Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder" /red. U. Gauss/, Den Haag/Baltimore 1981.

McLuhan M.: Understanding media, New York 1964.

Mersmann H.: Die moderne Musik in der Strömungen unserer Zeit, Bayreuth 1949.

- Musik und Bildkunst in unserer Zeit, "Musica" 1948, nr 2.

Messiaen O.: Téchnique de mon langage musical /t. I-II/, Paris 1944 /również w przekładzie: J.Świder, "Res Facta" 1973, nr 7/.

Meyer-Denkmann G.: Klangfarbe und Farbklang in der modernen Musik und Malerei, "Melos" 1962, nr 29.

- Struktur und Praxis neuer Musik im Unterricht, Wien 1972.

Meyer-Eppler W.: Elektronische Musik, Berlin 1955.

Meyer U.: Conceptual Art, New York 1972.

Mies P.: Über die Tonmalerei, Stuttgart 1912.

Mitchell D.: The Language of Modern Music, London 1963.

Morawski S.: Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux, Kraków 1966.

- Anarchizm, dada, Artaud, "Dialog" 1976, nr 7.
- Dubuffet, Cage, Beck: światopoglądy, "Dialog" 1971, nr 4.
- Happening. Rodowód - charakter - funkcje, "Dialog" 1971, nr 9-10.
- Mimesis i hiperrealizm, "Literatura na świecie" 1988, nr 1.
- O przedmiocie i metodzie estetyki, Warszawa 1973.
- Panorama najnowszych dążeń awangardowych, "Sztuka" 1975, nr 3/2/.

Moser H. J.: Die Stilverwandtschaft zwischen der Musik und den anderen Künsten, w: Moser: Musik in Zeit und Raum, Berlin 1960.

"Muzyka", Warszawa, seria publikowana od 1950 r.

Nestler G.: Die Form in der Musik, Freiburg i. Br. und Zürich 1954.

Nowicki A.: Człowiek w świecie dzieł, Warszawa 1974.

- Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce, Lublin 1978.

Nowicki A. /red./: Czas w kulturze, Lublin 1983.

- Filozofia przestrzeni, Lublin 1985.
- Studia z inkontrologii, Lublin 1984.

Nyman M.: Experimental Music, New York 1974.

Parrish C.: The Notation of Medieval Music, London und New York 1957.

Pawłowski T.: Happening, Warszawa 1982.

Périer A.: Olivier Messiaen, Paris 1979.

Pociej B.: Idea - Dźwięk - Forma, Szkice o muzyce, Kraków 1972.

Peyser J.: Boulez, Composer, Conductor, Enigma, New York 1976.

Polaczek D.: Konvergenzen? Neue Musik und die Kunst der Gegenwart, "Musica" 1978, nr 32.

Porębski M.: Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku, Wrocław 1965.

- Ikonosfera, Warszawa 1972.

- Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku, Warszawa 1986.

- Pożegnanie z krytyką, Kraków 1983.

- Sztuka a informacja, Kraków 1986.

Pousseur H.: Fragments théoriques I sur la musique expérimentale, Bruxelles 1970.

Propyläen Kunstgeschichte /18 tomów oraz suplement/, Berlin 1966-1980.

Ptaszkowska H.: Happening w Polsce, "Współczesność" 1969, nr 9-10.

Radajewski A.: Żywa sztuka współczesności, Wrocław 1982.

Read H.: The Philosophy of Modern Art, London 1952.

Reich W.: Paul Klee und die Musik, "Schweizerische Musikzeitung" 1955, nr 95.

"Die Reihe", Wien, seria publikowana od 1955 r.

"Res Facta", Kraków, seria publikowana od 1967 r.

Richardson T., Stangos N. /opr./: Kierunki i tendecje sztuki nowoczesnej, przekł. H. Andrzejewska, Warszawa 1980.

Richter R.: Dadaizm, przekł. J. S. Buras, Warszawa 1983.

Ringger R. U.: Töne und Farben. Materiale und terminologische Bezüge zwischen Musik und bildender Kunst, "Musica" 1970, nr 24.

Rimington A. W.: Colour-Music, London 1912.

Rohwer J.: Neueste Musik, Stuttgart 1964.

Rösing H.: Die Bedeutung der Klangfarbe in der traditionellen und elektronischen Musik, München 1972.

Rosner B.: Musik und bildende Kunst, "Musik und Gesellschaft" 1983, nr 6.

Rostand C.: Picasso und die Musik, "Melos" 1961, nr 28.

Rotzler W.: Objekt - Kunst von Duchamp bis Kienholz, Köln 1972.

Rudziński W.: Warsztat kompozytorski Béli Bartóka, Kraków 1964.

Rzepińska M.: Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Kraków 1983.

- Siedem wieków malarstwa europejskiego, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1988

Salmen W.: Oeuvres orchestrales et musique de chambre inspirées par des tableaux de Paul Klee, w: Klee et la musique. Katalog wystawy w Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1985.

- Programmusik nach Werken bildender Kunst, w: Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 2: Kunst - Musik - Schauspiel, Wien 1985.

Schaeffer B.: Dzieje muzyki, Warszawa 1985.

- Mały informator muzyki XX wieku, Kraków 1988.

Schaeffer P.: La Musique concrète, Paris 1973.

- Traité des objets musicaux, Paris 1966.

Schäffer B.: Almanach polskich kompozytorów współczesnych oraz rzut oka na ich twórczość, Kraków 1956.

- Dźwięki i znaki, Warszawa 1969.

- Klasycy dodekafonii /t. I-II/, Kraków 1964.

- Leksykon kompozytorów XX wieku, Kraków 1963 /t.I/, 1965 /t. II/.

- Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy, Kraków 1975.
- Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej, Kraków 1969.
- W kręgu nowej muzyki, Kraków 1967.
- Introduction to Composition. Wstęp do kompozycji. Kraków 1976.

Schäffer B. /red./: Artur Malawski. Życie i twórczość, Kraków 1969.

Schmoll J. A.: Musik und die Entstehung der abstrakten Malerei, w: 75 Jahre Kunstverein Erlangen, Erlangen 1979.

Schnebel D.: Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film. Köln 1970.
- Sichtbare Musik, "Collage" 1968, nr 8.

Schönberg A.: Harmonielehre, Wien 1922.

Schönberg - Webern - Berg. Bilder - Partituren - Dokumente. Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Katalog 36, Wien 1969.

Schwitters K.: Theo van Doesburg und Dada, "De Stijl", 1932.

Semil M.: O happeningu bez uwag, "Dialog" 1966, nr 7.

Slonimsky N.: Music since 1900, New York 1971.

Sohm H. /wyd./: Happening und Fluxus, Köln 1971.

Sonntag B.: Untersuchung zur Collage-Technik in der Music des 20. Jahrhunderts, Regensburg 1977.

Souriau E.: La Correspondance des Arts. Elements d'esthétique coparée, Paris 1947.

Spielmann P.: Hommage à Picasso. Kubismus und Musik, Bochum 1981.

Stechow W.: Problems of structure in some relations between the visual arts and music, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1953, nr 11/4.

Stein I.: Musikerlebnis als Bildaussage, "Musik und Gesellschaft" 1983, nr 6.

Stenzl J. /red./: Art Nouveau, Jugendstil und Musik, Zürich 1980.

Stockhausen K.: Texte, Köln 1963 /Bd I/, 1964 /Bd II/, 1971 /Bd III/.

Stoïanova I.: Geste-texte-musique, Paris 1977.

Strawiński I.: Poetyka muzyczna, przekł. S. Jarociński, Kraków 1980.

Strobel H.: Die Einheit der modernen Kunst, "Melos" 1962, nr 29.

Strzemiński W.: Pisma, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1975.

Stuckenschmidt H. H.: Arnold Schönberg, przekł. S. Haraschin, Kraków 1965.

- Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Malerei und musikalisches Denken in moderner Kunst, "Universitas" 1977, nr 32.

Stucky S.: Lutosławski and His Music, Cambridge 1981.

Stürzbecher U.: Werkstattgespräche mit Komponisten, Köln 1971.

Sychra A.: Die Einheit von 'absoluter' Musik und Programmusik, "Beträge zur Musikwissenschaft" 1959, nr 1/3.

Synowiec E.: Teatr instrumentalny Bogusława Schäffera, Gdańsk 1983.

Szeemann H. /red./: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Aarau/Frankfurt a. M. 1983.

Tarnawska-Kaczorowska K.: Witold Lutosławski. Prezentacje. Interpretacje. Konfrontacje, Warszawa 1985.

Tarnawska-Kaczorowska K. /red./: Tadeusz Baird - sztuka dźwięku, sztuka słowa, Warszawa 1984.

Tatarkiewicz W.: Dzieje sześciu pojęć, Warszawa 1988.

- Historia estetyki, Wrocław 1960 /t. I-II/, 1967 /t. III/.

- O filozofii i sztuce, Warszawa 1986.

- Skupienie i marzenie: studia z zakresu estetyki, Kraków 1951.

Tibbe M.: Musik in Musik. Collagetechnik und Zitierverfahren, "Musica" 1971, nr 25.

Tomkins C.: The Bride and the Bachelors, New York 1965.

Treibmann K. O.: Neue Musik zu Bildern, w: Mitteilungen. Museum der bildenden Künste, Leipsig 1984.

Turowski A.: W kręgu konstruktywizmu, Warszawa 1979.

Twittenhoff C.: Abstrakte Kunst und Musik, "Kontakte" 1066, nr 3.

Tzara T.: Sept manifestes dada, Paris 1924.

Varèse E.: The Liberation of Sound, w: Contemporary Composers on Contemporary Music, New York 1967.

Vauzanges L. M.: L'écriture des musiciens célèbres, Paris 1913.

Vetter W.: Italienische Musik im Lichte von Dichtung und bildender Kunst, "Jahrbuch für Musikwissenschaft" 1964.

Verdi R.: Musikalische Einflüsse bei Klee, "Melos" 1973, nr 40.

Wallis M.: Secesja, Warszawa 1984.

Wanslaw V.: Wechselbeziehungen zwischen Musik und bildende Kunst, w: Wechselwirkung der Künste. Wissenschaftliche Arbeitstagung aus Anlaß des 20. Gründungstages der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1970.

Wennestrom M. H.: Parametric analysis of contemporary musical form, Indianapolis 1967.

Werner-Jensen A.: Malerischer und musikalischer Impressionismus, "Musik und Bildung" 1977, nr 9.

Westphal K.: Erzählende und malende Musik, Wolfenbüttel/Zürich 1965.

Whitney J.: Moving Pictures and Electronic Music, New York 1967.

Wierling G.: Das Tonkunstwerk als autonome Gestalt oder Ausdruck der Persönlichkeit, Bonn 1931.

Willet J.: Ekspresjonizm, przekł. M. Kluk, Warszawa 1976.

Will-Levaillant F.: Paul Klee et la musique. Psychobiographie et représentations, "Revue de l'art" 1984, nr 66.

Wojnar J. /opr./: Antologia współczesnej estetyki francuskiej, Warszawa 1980.

Worbs H. Ch.: Doppelbegabungen. Musik - Malerei - Dichtung, "Musica" 1968, nr 22.

Würtenberger F.: Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander, Frankfurt a. M. 1979.

Xenakis Y.: Musique-architecture, Tournai 1971.
- Towards a Philosophy of Music, "Gravesaner Blätter" 1966, nr 29.

Yates P.: Twentieth Century Music, New York 1967.
Young La Monte and Zazeela M.: Selected Writings, Munich 1969.

Zieliński T. A.: O twórczości Kazimierza Serockiego, Kraków 1985.
- Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku, Warszawa 1973.

Zilling W.: Die Neue Musik, Linien und Porträts, München 1963.

SPIS TREŚCI